ذاكرة الكتابة

التطور في الفنون

163

تأليف: توماس مونرو

الجزء الثالث

نقله إلى العربية

عبد العزيز توفيق جاويد
محمد علي أبو درة
لويس اسكندر جرجس

راجعه: أحمد نجيب هاشم

التطـور فى الفنـون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

(الجزء الثالث)

تأليف: توماس مونرو

نقله إلى العربية: محمد على أبو درة
لويس اسكندر جرجس
عبد العزيز توفيق جاويد

راجعه: أحمد نجيب هاشم

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة

سلسلة
ذاكرة الكتابة

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
مسعود شومان
أمين عام النشر
محمد أبو المجد
مدير عام النشر
ابتهال العسلى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• التطور فى الفنون (ج٢)
• تأليف: توماس مونرو
• هذه الطبعة:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة 2014م
• تصميم الغلاف:
فكرى يونس
• رقم الإيداع: ١٥٠٦٦/ ٢٠١٤
• الترقيم الدولى: 978-977-718-768-8
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

ذاكرة الكتابة (162)

تعنى بنشر أبرز الأعمال الفكرية والأدبية والنقدية التى طبعت فى بدايات القرن العشرين

• هيئة التحرير •
رئيس التحرير
عبد العزيز جمال الدين
مدير التحرير
طارق هاشم
سكرتير التحرير
سالم الشهبانى

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

التطـور فـى الفنــون

وبعض نظريات أخرى فى تاريخ الثقافة

هذه ترجمة لكتاب :

EVOLUTION IN THE ARTS AND OTHER THEORIES
OF CULTURE HISTORY

By

THOMAS MUNRO

Published by the Cleveland Museum of Art

ـ التعريف بالمؤلف ـ

هو توماس منرو ، من علماء التربية ؛ ولد في أوماها (بنراسكا) في ١٥ فبراير ١٨٩٧ • درس بكلية أمهرست من ١٩١٢ ـ ١٩١٥ ، وحصل على بكالوريوس الآداب في جامعة كولومبيا في ١٩١٦ فالماجستير في ١٩١٧ ثم بالدكتوراه في ١٩٢٠ • فدرجة (.L.H.D) مع مرتبة الشرف Coe Coll. في ١٩٥٥ • وعين مدرساً للفلسفة والاقتصاد بجامعة كولومبيا ١٩١٨ ـ ١٩٢٤ • فمدير تربوى مساعد بمؤسسة بارنز الخيرية ، أستاذ زائر للفن الحديث بجامعة بنسلفانيا ١٩٢٤ ـ ٢٧ أستاذ الفلسفه بجامعة لونج ايلاند ، ١٩٢٧ ـ ٢٨ ، ثم أستاذ الفلسفة بجامعة رتجرز ١٩٢٨ ـ ٣١ ، محاضر في الفنون الجميلة بجامعة نيويورك ١٩٢٧ ـ ٣٠ ، محاضر بمعهد بنيويورك بيبلز ٢٨ ـ ١٩٢٩ ـ أستاذ الفنون بجامعة وسترن رزيرف ١٩٣١ ـ ٦٧ ، أستاذ غير متفرغ ١٩٦٧ ـ فرئيس لقسم الفنون ١٩٣٣ ـ ٥١ ؛ أمين شئون التربية بمتحف كليفلاند للفنون ١٩٣١ـ٦٧، استاذ زائر لعلم الجمال بجامعة السوربون بباريس ١٩٥٠ عضو اللجنة الدولية في مؤتمرات علم الجمال من الثالث الى السادس ١٩٥٦ ـ ٦٨ • عضو باليونسكو بلجنة الاعلان للتربية العامة للفنون ١٩٤٨ ـ ٥٠ ، عضو لجنة الفنون الجميلة بهيئة التخطيط بكليف ستى ١٩٤٦ ـ ٦٠ • أنعم عليه بوسام الليجيون دونير من فرنسا برتبة ضابط •• زميل .A.M بأكاديمية الآداب والعلوم الأمريكية (.A.A.A.S) والجمعية الملكية للفنون بلندن ، وعضو بالجمعية الفرنسية لعلم الجمال بباريس ، وعضو الجمعية الفلسفية الأمريكية وعضو الجمعية الأدبية للتقدم بالعلوم وعضو الجمعية الأمريكية لعلم الجمال ورئيس لها ١٩٤٢ ـ ٤٤ ، ورئيس شرف لها في ١٩٦٢ ـ)

وهو مؤلف

Scientific Meth. in Aesthetics	في ١٩٢٨
Great Pictures of Europe	في ١٩٣٠
The Arts and Their Interctation	في ١٩٤٩
Toward Science in Aesthetics	في ١٩٥٦
Art Education	في ١٩٥٦

Evolution in Arts نشر ١٩٦٣

نشر ١٩٦٥ ؛ اشترك فى تاليف Oriental Aesthetics

An Introduction to reffective thinking ١٩٢٣ ؛

Am. Economic Life فى ١٩٢٥ ؛

Primitive Negro Sculpture فى ١٩٢٦ ؛

Art and Education فى ١٩٢٩ ؛

Methods of Teaching the Fine Arts فى ١٩٣٥ ؛

Artin Am. Life and Education ١٩٤١

The Future of Aesthetics فى ١٩٤٧ ،

أسهم فى تحرير مجلة .Jour

Aesthetics and Art Criticism ومحــــرر مقـــالات عــديدة فى الفن والفلسفة والتربية نشرت فى كثير من المجلات وهو يقيم بمدينة واشنجتون ومكتبه فى متحف الفنون بكلبفلاند ٠

يوليو ١٩٧٢

ع ٠ ت جاويد

فهرس

• الفصل التاسع عشر •
التغير التراكمي في الفنون والعلوم

الموضوع	الصفحة
١ ـ هل تعد العلوم مواد تراكمية والفنون غير تراكمية ؟ ..	٩
٢ ـ الأدوار التراكميه في التغير الفني	١٧
٣ ـ الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها تراكمية بدرجات متفاوته	٢٩
٤ ـ التقادم في الفنون والعلوم	٣٤
٥ ـ الخلاصة	٥٣

• الفصل العشرون •
الفنون بوصفها تقنيات
سيكولوجية اجتماعية

١ ـ التقنيات الجمالية والنغمية ـ تكنولوجيا الفنون	٥٥
٢ ـ بين نظريات الفن التطبيقية والتعبيرية	٦٤
٣ ـ العلاقات التاريخية بين الفنون والتقنيات النفعية	٨٠
٤ ـ انتشار العلوم من خلال حقول متعاقبة من الظواهر	٨٦
٥ ـ التقنيات والتكنولوجيا والعلوم البحتة في مختلف الحقول وعلاقتها بالفنون	٩٦
٦ ـ طرائق التفكير السابق لعصر العلم في مختلف الحقول ..	١٠٧
٧ ـ المحاولات القديمة لتوفير تكنولوجيا للفن في أوربا	١١٧

الموضوع **الصفحة**

٨ ـ التكنولوجيا الفنية فى الهند • نظرية راسا ١٢٧
٩ ـ الاتجاهات الغربية نحو الخبرة الجمالية ١٣٢
١٠ ـ ردود الفعل الرومانتيكية ضد التكنولوجيا العقلانية فى الفن
والحياة • أمثلة غربية وشرقية ١٣٨
١١ ـ الاتجاهات المتغيرة نحو العلم فى مختلف الفنون ١٤٩
١٢ ـ الامتدادات الممكنة للعلم والتكنولوجيا فى حقل الفنون .. ١٥٥
١٣ ـ المداخل الرومانتيكية ولعقلاوية الحديثة للتكنولوجيا الفنية ١٦٣
١٤ ـ مختلف أنواع التقانين والعمليات الخلاقة ١٦٦
١٥ ـ قواعد الفن من وجهة نظر لتكنولوجيا الواقعية الطبيعية .. ١٧٢
١٦ ـ ما يحتمل وجوده من قيم واخطار للعلم والتكنولوجيا فى
مجال الفن ١٧٨
١٧ ـ الخلاصة ١٨١

• الفصل الحادى والعشرون •

مستويات التفسير فى تاريخ الفن

١ ـ التفسير والوصف ـ التفسيرات الجزئية ١٨٥
٢ ـ حدود ومستويات التفسير السببى فى العلوم والغيبيات .. ١٩٨
٣ ـ نظريات العلل الأولى أو النهائية للتطور ٢٠٧
٤ ـ الحتمية واللاحتمية فى تفسير التاريخ ٢١٥
٥ ـ أوجه التماثل بين فنون شعوب لا ترابط بينها ٢٢٥
٦ ـ الحتمية المتاصلة والتماثل والانتشار ٢٢٨
٧ ـ الثبات والتغير فى الفن ٢٣٥
٨ ـ بعض مواطن الضعف فى التفسير المثالى ٢٤٠
٩ ـ التفسيرات التجريبية ، العام منها والخاص ٢٤٦
١٠ ـ ما الذى يسبب التطور فى الفو ! ٢٥٧
١١ ـ الخلاصة ٢٦٠

الموضوع الصفحة

◆ الفصل الثاني والعشرون ◆

العوامل العلية في تاريخ الفن

١ ـ الأنواع الرئيسية للعوامل العلية في الفنون ٢٦٣
٢ ـ التفاعل بين هذه العوامل ٢٧٤
٣ ـ الطرز التاريخية للتنظيم الاجتماعي ٢٨١
٤ ـ الجماعات المتنقلة ذوات القربى ٢٨٨
٥ ـ القرية المقيمة ذات الزراعة البسيطة ٢٩٤
٦ ـ دولة المدينة ٣٠٣
٧ ـ الامبراطورية العسكرية ٣١٢
٨ ـ نظام الاقطاع ٣١٨
٩ ـ الديمقراطيات الرأسمالية التحررية ٣٢٢
١٠ ـ الدكتاتوريات الحديثة الفاشية والشيوعية ٣٣٧
١١ ـ العيوب الثقافية للوحدات السياسية الكبيرة ٣٤٤
١٢ ـ هل يعبر الفن عن عصره ؟ ٣٥١
١٣ ـ الخلاصة ٣٦١

◆ الفصل الثالث والعشرون ◆

الجدل المتعدد حول التطور الثقافي

١ ـ الصراع والحل الوسط في الحضارة وفنونها ٣٦٣
٢ ـ التقاليد المتنافسة والمركبات الجزئية ٣٧٠
٣ ـ مراحل وتتابعات في أشكال الفن وتقنياته ٣٨١
٤ ـ المراحل والتعاقبات في الأسلوب ٣٨٩
٥ ـ التفاعلات الجدلية بين الفنون ٤٠٣
٦ ـ الخلاصة ٤١١

الموضوع الصفحة

• الفصل الرابع والعشرون •
العلية والانتخاب والتحكيم

١ ـ ماذا يسبب الحقب الخلاقة فى الفنون ؟ ٤١٣
٢ ـ الانتخاب الطبيعى والصناعى فى تطور الفن ٤٤٧
٣ ـ التوسع فى التحكم الهادف فى حقل الفنون ٤٦٣
٤ ـ القيمة ومسائلها ٤٧٨
٥ ـ الخلاصة ٤٨٤

الفصل التاسع عشر

التغير التراكمي في الفنون والعلوم

١ ـ هل تعد العلوم مواد تراكمية والفنون غير تراكمية ؟
الاجابات المتطرفة والاجابات المعتدلة .

هناك حجة كثيرا ما يرددها خصوم فكرة التطور فى الفنون ، هى كما أوضحنا فى فصل سابق من هذا الكتاب : أن الفن يدأب دائما على « الابتداء من البداية » ، بينما العلوم تحتفظ لنفسها بمكتشفات الأجيال السابقة وتضمها اليها ، فيقال لنا ان العلوم تتراكم وتنمو على كر العصور، بينما الفنون ليست بطبيعتها قابلة للتراكم . على أن هذه الحجة لا تنكر التطور الثقافى بأسره ، كما أن بعض من يدفعون بها يوافقون على أن التطور يحدث فى المجالات الثقافية خارج الفنون .

والجدل الدائر حول هذا الموضوع يحتوى فى أوفى وأكمل صوره المتطرفة على ست نقاط مزعومة للتباين بين الفن والعلم ، وكلها تزعم أنها جوهرية وثابتة ، فأولها : أنه لا بد للفن من أن يواصل « الابتداء من جديد » أو « العودة الى نقطة الابتداء » بينما لا ينطبق هذا على العلم ، وثانيها : أن الفن لا يحتفظ بمنجزاته السابقة ولا يضمها اليه أثناء مضيه فى سبيله . فكل عمل فنى أو أسلوب فني يكون من ثم خلقا جديدا تام الجدة فى حد ذاته ، على حين أن العلوم تضم اليها مكتشفاتها باطراد ، وثالثها : أن الأعمال الفنية لا يلم بها التقادم ولا تصبح من المهجور المنبوذ ، وانما هى تحتفظ بقيمتها الى ما لانهاية ، بينما الأعمال العلمية ، (كالكتب

الدراسية مثلا) لا بد من استبدال أخرى بها كلما أبطلتها مكتشفات جديدة • ورابعها : أن مناهج الفنون تختلف اختلافا جذريا عن مناهج العلوم ، فهي مناهج انفعالية وخيالية وذاتية ولا عقلانية ، بينما مناهج العلوم منطقية ، وموضوعية وعقلانية• ويضاف الى هذه الأمور في بعض الأحيان، البند الخامس ، وهو أن الفن يعالج القيم ، بينما العلم يعالج الحقيقة أو الواقع ، وسادسها : أن مجال عمل الفنون هو التفاصيل والجزئيات ، في حين أن مجال عمل العلوم هو العموميات أو الكليات •

على أن هذه الأقوال الجازمة جديرة بأن يرد عليها أنصار التطور بالغ العناية• اذ كثر ترديدها على الألسن حتى أصبحت أمورا مسلما بها ، دون أن يبذل أحد جهدا كبيرا لتحليلها واختبارها بالأدلة • فلو أنها صحت ، لأجبرتنا على أن نحكم بأن التطور في الفن لم يحدث قط ، ولا يمكن أن يحدث على الاطلاق ، وذلك نظرا لأن الفن لا تطوري بحكم طبيعته ذاتها : فهو مجرد تعاقب من الابتداءات والتوقفات غير المستمرة أو الدورات المستقلة •

والدعوى التي يدور عليها البحث في هذا الفصل ، هي أن كل أوجه التناقض المزعومة هذه ، وذلك الصدع العميق الفاصل بين العلوم والفنون ، يبالغ فيها أصحابها مبالغة كبيرة • أجل ان كلا منها يحتوى على عنصر ضئيل من الصدق في اشارته الى قدر معين من الفروق الواقعية في الدرجة • ولكنها ليست بالفروق القاعدية ولا الدائمة ، كما أنها آخذة في التناقص رويدا رويدا • وهي لا تشكل عائقا جوهريا في سبيل تطور الفنون ولا هي تدحض حقيقته • ونظرية التطور لا تنطوى ضمنا على أن الفن كان تراكميا باطراد ، منذ البداية ، ودائما وفي كل مكان ، ولا على أنه يتصف الآن بتلك الصفة • ولكنها تصر فعلا على أنه ليس في طبيعة الفنون ما يمنعها من التطور بصورة تراكمية ، فإن لم يتم ذلك الآن ، فليس ثمة ما يحول دونه مستقبلا ، وفضلا عن ذلك فانها تذهب الى أن الفنون قد

اتجهت ذلك الاتجاه الى حد ما فى الماضى ، ولا يحتاج المرء تفنيدا لهـذه المناقضة المطلقة الا أن يشير الى عدد قليل من الأمثلة التى تم فيها التراكم الفنى .

وهذه المحاجة تعبر عادة وهى في أشد صورها تطرفا ، عن نظـرة فوطيمية الى العالم ، وهى نظرة تنبع من التقاليد المثالية ـ منتقلة من أفلاطون عن طريق كانت ـ تلك التقاليد التى لاحظنا وجودها فى مراحل عديدة من بحثنا هذا ، وهى ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد التاريخى لا الأسطورى بأن كل فنان وكل عمل فنى نسيج وحده ولا سبيل الى مضاهاته بغـيره ، فهو انتاج مستقل مصدره الوحى الالهى ، كما ترتبط ارتباطا وثيقا أيضا بمعتقد الثنوية الرومانتيكية القائل بأن الفن شىء روحى بحت خارج نطاق التنازع الطبيعى(١) من أجل البقاء ، وفى العهد الأخير عمـــد عدد من أنصار المذهب الفوطيمى من أمثال الدوس هكسلى الى ذكر هذا التناقض المزعوم بصورة بالغة الحدة . وقد سبق أن أشرنا الى قول هكسلى بأن « كل فنان يبدأ عند البداية ، بينما » يبدأ رجل العـــلم من حيث توقف سلفه ، وهو يضيف الى ذلك قوله ان المؤلفـــات العلمية تتقـــادم وتصبح مهجورة ، بينما الأعمال الفنية ليست كذلك . « فاننا للمعرفة بشئون الكهرباء نقرأ مؤلفات العلماء المعاصرين ، ولا نقرأ فاراداى ، ولكن عملا فنيا مثل مسرحية ماكبث لا يمكن أن يحل محله شىء ، ولا أن يتقادم ويصـــبح مهجورا » . وقد كرر بعض العلماء المحدثين بدورهم هذا القول المألوف. يقول جورج سارتن : « ان الأنشطة العلمية هى وحـــدها التى تتصف بالتراكم والتقدم(٢) » .

---

(١) انظر فيما سلف الاقتباسات المنقولة عن كانت وجوتيه وكيرد .

(٢) انـظر ر . ب . برى فى « Realms of Value (كمبريدج ، امريـــكا ، ١٩٥٤) ص ٢٠٨ . فى اقتباس عن كتاب (Life of Science) ١٩٤١ ، ١٩٤٨) ، وانظر ايضـا ج . ب . كونانت فى كتابه (On Understanding Science) (نيوهافن ، كونكتيكت ١٩٤٧) ص (٢٠) .

ومع ذلك ، فانه يبدو أن علماء الثقافة والاجتماع أقل من علماء الفيزياء تأكدا من أن العلم انما هو الجزء التراكمي الوحيد في الثقافة ، وهذه الأستاذة مرجريت ميد من علماء الأنثروبولوجيا تكتب قائلة : « يبدو أنه صار من الضروري نبذ التفريق الذي قام في الماضي بين الطابع التراكمي للتكنولوجيا والطابع اللاتراكمي لنواح أخرى من الثقافة البشرية(١) » • وهي ترى أن نواح معينة من أية ثقافة قد تكون لا تراكمية بسبب عدم قدرة الناس على التعرف عليها أو عجزهم عن تطوير تقنيات – أعني وسائل فنية – لنقلها ، بحيث يمكن أن تكون علاقة من التلمذة العملية المباشرة ، هي الشكل الوحيد لنقل الثقافة ، ولم تكن الفنون هي العناصر الثقافية الوحيدة التي أبطأ الناس في ابتكار وتطوير التقنيات التراكمية لها • وذلك أن أي جزء من أجزاء الثقافة يمكن أن يكون تراكميا ، وفي رأي هذه المؤلفة « ان من المغانم التي لا سبيل الى ضياعها ، « احكام تفاصيل الزخارف » ، بما تحتوي من حركة منمطة وصوت وزخرفة للسطوح والمنتجات الفنية • وتقول الأستاذة ميد : ان الفنون لمن أنواع الأنماط الثقافية التي لا بد أن تصان وتعود سيرتها الأولى لو بقي حيا ، بعد احدى الكوارث الجائحة ، ولو نفر قليل من البشر البالغين •

ولا شك أن تعقيبات أ•ل• كروبر على هذا الموضوع جديرة بالذكر بوجه خاص • فانه بدأ أعماله بتكرار التضاد التقليدي ، ولكنه ما لبث أن

---

(١) انظر فصلا بعنوان « محددات السلوك الثقافية » في كتاب رووسمبسون : (Behaviour & Evolution) ص ٤٩٠ ، ٤٨٥ ، ٤٩٢ وانظر أيضا س • هـ • كولي ، بفصل عنوانه « الفنون والعلوم وعلم الاجتماع » عقد في كتاب : (The Making of Society) محرره ف • ف • كالفرتون (نيويورك ١٩٣٧) ص ٧٢٥ وهو يصرح بان الفجوة المزعومة بين العلوم والفنون على أساس كون العلوم تراكمية ، بينما الفنون تزهر وتنطفيء كالازهار ، ليست من العمق بمثل ما يظنه الناس عامة ، ولكل فن علم مرتبط به ، كما أن لكل علم فنونا ترتبط به والنواحي المشتركة في طرائق عمل الاثنين كثيرة • وقاموس علم الاجتماع Dictionary of Sociology (نيويورك ١٩٤٤) ص ١١٠ ، لا يقصر « التطور التراكمي » على الفن وحده ، فهو ما ينتج من النمو والتعديل والتطور الذي يلم بنواحي المجتمع المترابطة المتصلة بعضها ببعض ، التي تنتهي تغيراتها المجتمعة الى أثر عام » •

أدخل عليه تعديلا كبيرا فى السنوات الأخيرة. وقد لاحظ من قبل نظريته شبه الدورانية من أن القدرة الانتاجية البالغة فى الفنون أو العلوم تجيء بصورة انفجارات أو نبضات متقطعة . قال : ان كل فن « لا بد له الى حد كبير فى كل فترة من الفترات المتقطعة من أن يبدأ من البداية نفسها ، وذلك بينما كل فترة من الفترات المتقطعة للاستكشاف فى ميدان العلوم يمكن أن تبدأ ، بل هى على وجه الجملة تبدأ فعلا ، من موضع يكاد يقارب نفس الموضع الذى انتهت اليه الفترة السابقة(١) . ويواصل الأستاذ حديثـــه فيقول : ان الفن والتكنولوجيا تراكمية بطبيعتها ، على حين أن الفلســفة والدين والفن والامبراطورية والقومية تتسم بالطابع التعويضى : حيث يحل فيها نتاج جديد محل النتاج القديم . فان البكرة أو الطنبور والساقية ، والهندسة وقوانين الروافع ، لا تنسى تماما ولا تنبذ حتى فى الأيام التى يعم فيها الدمار . على أنه لم يبرح فى سنة ١٩٥٧ يرى « قدرا جسيما من الصدق » فى الفكرة القائلة بأن « الفنون الكبيرة سرعان ما تذوى وتضمحل ويستلزم الحال أن تبدأ من جديد(٢) » . والمعرفة والاختراع النفسيـان والمتعلقان بالمواد الأولية والبقاء ، لا بد لهما « من مواجهة الحقيقة والواقع» بينما الفنون الجميلة « تواجه القيم لا الواقع ولا تنمو نموا تراكميا ، أو فل على الأقل ، انها لم تنم تراكميا طوال تاريخها المدون بأكمله» (٣) . « فهى فى غالبـة شأنها لا تستعير الا القليل من فنون الحضارات الأخرى . أجل قد يحدث شيء من التجمع أو التراكم ، ولكن هذا ليس عملية نمطية ولا بارزة فى تاريخ الفنون بوجه الاجمال » .

---

(١) انظر (Anthropology) (نيويورك ١٩٢٣ ، ١٩٤٨) ص ٣٠٢ .

(٢) انظر (Style and Civilization) ص ٣٦ ، ٦١ ع ع .

(٣) وهذه مناقضة اخرى مبالغ فيها : والفنون الجميلة كثيرا ما تواجه ما يعده الناس الواقع فى زمانهم ، كما ان مفهومهم عنه غالبا ما يتفق مع المفهوم العلمى للزمان ، كما ان محاولة خلق الضبط والتنظيم النفعى ربما تأسست بالمثل فى بعض الاحيان على فكرة خاطئة عن الحقيقة ، كما هو الشأن فى السحر والدين البدائى .

وبينما يؤمن كروبر بجزء من التناقض التقليدي ، فانه أدخل عليه تعديلات هامة في نواح أخـرى ؛ اذ أنه نزل عن بعض رأيه في ١٩٥٧ وأقر بأن الناحية النفعية والعملية للعلوم هي وحدها التي تنمو نموا تراكميا، وتاريخ العلوم البحتة شديد المشابهة لتاريخ الفنون الجميلة ، فمتى كان الهدف هو الفهم لا المنفعة ولا الكسب ، « فان مسار العلوم يصبح شـديد الشبه بمسار الفنون » • وهو يظهر في صورة تفجرات ، قد وجه كل منها الى مجموعة معينة من المشاكل ، حتى اذا حلت تلك المشاكل بفضل مابين يدى العلماء من مناهج ، تباطأت العلوم حتى يكتشف توجيه جديد، أي مجموعة جديدة من المشاكل الهامة • وعندئذ يحدث أن جبهة النشاط الخلاق في العلوم « تمضي من جديد في طريقها الخاص » ، وهكذا تتقدم العلوم الجوهرية أو البحتة « بطريقة لا تختلف كثيرا عن تطور الفنون » على أن العلوم التطبيقية تتطور بطريقة أكثر استواء وأقل نبضا من العلوم البحتة • ومن المعلوم أن العلوم البحتة كما حدث في بلاد الاغريق ، كثيرا ما تقوم وحدها غير مصحوبة بكثير من التقدم التكنولوجي ومع ذلك ، ففي العصر الحديث تجنح العلوم البحتة الى التقدم « بشكل أكثر ثباتا واتساقا» ولعل ذلك يرجع الى ما أوتيت من تنظيم ونجاح ضخم •

ومما له دلالة أكبر أن كروبر سلم في نهاية الأمر بأن الفنون قد تحذو الحذو نفسه « اذ أن هناك من الدلائل مايظهر أن تغيرا مماثلا يوشك أن يقع في الفنون المرئية ، وربما في الموسيقى أيضا ، ولكن ما يؤخـر ظهوره في الأدب هو تنوع اللغات(١) » • على أن كروبر لم يزد هـذه الفكرة الهامة بسطا ، وهي التي وضعته بموضع يقارب الاعتراف الصريح بأن الفنون تتطور • فاذا كانت أظهرت بالفعل بعض التغير التراكمي ، فربما واصلت ذلك بطريقة أكثر اتساقا وثباتا في المستقبل القريب ، أي اذا لم تكن العلوم تراكمية دوما ، ولم تكن كذلك الا في السنوات الحديثة

---

(١) المصدر نفسه ص ١٥٢ •

والا فى صورتها البحتة الخلاقة ، فما الذى يتبقى اذن من المقابلة أو التضاد القديم ؟ لا شك أنه لن يتبقى فى هذا الصدد أى فارق دائم مطلق ، وانما الذى يتبقى هو تقاعس زمنى فى الفنون والعلوم البحتة بوصفهما أقل ضرورة ـ من وجهة النظر العملية • ففى العصور الماضية كانت حوافز المحافظة على هذه المهارات غير العاجلة وتطويرها أقل عددا مما هى الآن، وكانت نتيجة ذلك أن قل الاستمرار فى نموها واستطراقها من ثقافة الى أخرى ، فلم يعد الفن قائما بذاته بوصفه الاستثناء الوحيد للتطور الثقافى• وختم كروبر حديثه بقوله مستخلصا : ان سلوك الأساليب فى الفن الجميل وثيق المشابهة بسلوك الأساليب فى حركات الفلسفة والتضلع فى البحث العلمى والرياضيات والعلوم البحتة أو الأساسية • « وان القدرة المبدعة الفكرية والقدرة الجمالية الخلاقة لتمضى على نفس النهج من الناحية التاريخية » •

وكان كروبر محقا على وجه الجملة فى بيانه النهائى لهذه الحقائق : اذ ليس هناك تباين مطلق بين الفنون والعلوم من ناحية نموهما التطورى ، وانما هناك فقط فارق فى الدرجة يتم التغلب عليه رويدا رويدا • وينبغى أن نتفق معه على أن العلوم البحتة لم تكن تتسم حتى القرون الحديثة بذلك القدر من التراكم والاستمرار الذى تتسم به التكنولوجيا النفعية ، هذا الى أن الفن وان كان أقل بكثير فى هذه الناحية ، قد أخذ يصبح فى آخر المطاف تراكميا على نحو أكثر وربما جنح الى المزيد من التطور فى هذا الاتجاه • ومع ذلك ، فان كروبر لم يتعمق التعمق الذى يكفل له ادراك النواحى التراكمية لتاريخ الفنون فى الماضى • وانه ليغلو فى تأكيده على « الانفجارات المتقطعة » للطاقة الخلاقة ويقلل من شأن مدى انتقال المنجزات من حقبة خلاقة الى أخرى • ولم يدرك ادراكا كافيا ما بين الفنون والعلوم من العوامل المشتركة التى تبطل أى فصل شديد بينهما ، وتوحى بأن كليهما ربما تطور فى المستقبل وفق خطوط أكثر تشابها •

وحتى فى هذه الأيام ، لا تتصف العلوم ولا الفلسفة بذلك التراكم المطرد الذى كان ينتظر ؟ ذلك أن الحروب والكوارث ، والثورات والأيديولوجيات الجديدة التى تقبض على زمام الأمور ، تنزع كلها نحو تمزيق خط الاستمرار واعادة توجيه العاملين فى هذين المجالين الى مسالك مختلفة . على أنه كثيرا ما يتوافر استمرار أكبر فى العلوم التطبيقية ، حيث تستثير الحاجات العملية أقصى قدر من الجهود ، على نحو يفوق ما يحدث فى العلوم البحتة ، التى يزيد فيها اعتماد الاستمرار على حب الاستكشاف الفكرى أما فى مجال الفلسفة ، فإن العملية التراكمية أكثر عرضة للشك، وكثيرا ما تخضع للضغوط الاجتماعية والدينية ، كما تفتقر (شأن الفنون) الى ما يمكن قبوله والاعتماد عليه من معايير الصحة ، ويذكر سانتيانا* فى مقال له عن « تقدم الفلسفة (١) » ، كم يتصف هذا التقدم بعدم الاستقرار - وهو يقول : ان الفلاسفة المحدثين ينزعون الى تمزيق التراث الفلسفى والتخصص فى مسائل ضيقة ، بدلا من محاولة التوليف أو التركيب بشكل مطرد التقدم . والحق أن الفلسفة أصبحت منذ عهده أكثر تخصصا على خطوط علم اللغة Linguistics وعلم معانى الألفاظ Semantics متجاهلة فى كثير من الأحيان مسائلها التقليدية . وكذلك حال رجال العلم ، اذ قد يشتد انشغالهم بالمسائل الملحة المعاصرة ، حتى لتفوتهم المنجزات القديمة فى حقل تخصصهم .

والواقع أن مؤرخ العلوم أو الفلسفة هو الذى ينقب بعناية ودقة فى الوثائق القديمة ليكشف ما تميز به أصحابها من بصائر نافذة غدت مهملة ولكنها ذات قيمة خالدة . ويقوم مؤلفو الكتب المدرسية بتلخيص ما يبدو جوهريا بالنسبة لطالب اليوم ، ولكن الحاجات والآراء تتغير حول هذه

(*) سانتيانا جورج (١٨٦٢ - ١٩٥٢) فيلسوف وشاعر امريكى ، ولد بمدريد وعلم بجامعة هارفارد ، اهتم بروح الدين وهو طبيعى فى فلسفته (المترجم) .

(١) فى كتابه Soliloquies in England & Later Soliloquies (نيويورك ١٩٢٢) ص ٤٩

المسألة • فيحدث في بعض الأحيان أن تهمل كتب العام الماضي المدرسية ، لا لأن مافيها من أفكار قد أصبح باطلا الى الأبد ، ولكن بسبب ما اعترى المؤلفين والمعلمين من تغير طارىء في اهتمامهم بمسائل معينة والتأكيد عليها •

٢ ـ الادوار التراكمية في التغير الفني

ان المؤلفين الذين يقولون بأن الفن لا تراكمي ، قلما حددوا بالضبط ناحية تاريخ الفن التي تدور بخلدهم • وهم في بعض الأحيان يشيرون الى أعمال فنية بعينها ، مثل مسرحية ماكبث ، أو فنانين معينين مثل هوميروس، ويشيرون أحيانا أخرى الى أساليب الفن الماضي بأكمله بالمقارنة بمسلك العلوم ، كما يشيرون أحيانا أخرى الى أساليب معينة أو انفجارات في الخلق والابداع بأماكن مختلفة • ولكن هذه جميعا لها نواح تراكمية •

ومن الجلي أن الفن في مجمله ـ أي المجموع الكلي لمنتجات الانسان الفنية ـ يعد تراكميا بأبسط معاني الكلمة وأشدها حرفية • ويقول قاموس وبستر في تفسير لفظة تراكمي Cumulative : هو ما يتشكل أو يكبر حجمه باضافات متعاقبة » • وبهذا المعنى تصبح الفنون الآن تراكمية ، كما ظلت على هذه الحال طوال تاريخ الحضارة بأسره • والمصطلح بهذا المعنى لا يحتاج الى أن ترتبط هذه الاضافات بعضها ببعض في صورة مجموع عضوي• وما يستطيع أحد أن ينكر أن الأعمال الفنية ظلت تتجمع وتتراكم طوال آلاف من السنين : فان مجرد التكاثر البحت للتصاوير والتماثيل والكنائس والقصائد الشعرية والسيمفونيات الموسيقية ، لتكفي لجعل الفنون « تراكمية » من هذه الناحية • وفضلا عن ذلك ، فان الآلاف الخمسة الأخيرة من السنين شهدت ظهور الآلاف المؤلفة من جديد المواد والأدوات والتقنيات والوسائل المادية اللازمة للفنون •

ولم يحدث في الفنون ولا في العلوم أن كان التراكم مجرد تكديس غير منتظم من المنتجات التي لا رابط بينها • فان خبراء الفنون ظلوا يعملون

قرونا متتالية فى تصنيف وترتيب كل من الأعمـــال : القديمة والحديثة وتقييمها وتفسيرها والتصرف فيها ، وآية ذلك أن نتائج هذه الجهود قد ادخرت واستخدمت فعلا فى المتـــاحف والمكتبات والمسارح والمـدارس والأفلام ومجموعات أسطوانات الحاكى • وموجز القول ، أن جميع ميراث العالم فى الفنون قد تطور بطريقة تراكمية ، مثلما فعل ميراث العـلوم • ومع أن الفنون أقل تنظيما من العـلوم ، فانها ذات تنظيم جـــزئى ولكنه متزايد • فآلاف الأساليب والتقاليد التى تؤلف الفنون يعاد تنظيمها اجتماعيا وهى تتدفق الى خزان واحد للفنون العالمية •

على أن هذا ليس كل مايقصدونه حين يصفون العلوم « بالتراكمية » وحين ينعتون الفنون بنقيض ذلك • وهناك معنى أكثر أهمية هو أن الأعمال العلمية فى أية فترة تنزع نحو الاحتفاظ بما يعد خير منجزات الأجيـال السابقة وضمها الى الذخيرة المدخرة ، بينما الأعمال الفنية يفوتها أن تفعل ذلك •

ولا شك فى أن نصف هذه المقابلة أو هذا التضاد شىء لا سبيل الى انكاره : فان العلوم تتصف الآن بسمة التراكم البالغ ، فهى من هـــذه الناحية أشبه الأشياء بنمو كائن عضوى مفرد ، وأقربها الى تطور الحياة فالرجل من هؤلاء يحتفظ بما كان للطفل من تركيب عظمى وعضلى ومن جهاز عصبى ، كما أنه ينميهما ، والفقاريات العليا قد احتفظت وطورت الحبل الشوكى والجهازين : الهضمى والتنفسى الى غير ذلك من الأجهزة التى طورتها بالتدريج أنواعها السلفية • وغنى عن البيـــان أن بحثا فى الفيزياء يضم كل ما يعتبره الناس هاما وحقيقيا فى مباحث أخرى ســابقة تدور حول نفس الموضوع ، بما فى ذلك مناهج البحث والتنظيم العـــام للأفكار • بل ان النتاج المادى للعلوم التطبيقية كالآلة مثلا ، كثيرا ما يكون خلاصة انتقائية لمخترعات سابقة جرت على نفس الخط ولو نظر المهندس الكهربى الى محرك (دينامو) حديث لأمكنه الاشارة الى قسمات مشتقة من محركات أقدم عهـــدا وأكثر فجاجة ومن ملفات التوصـــيل البســيطة

والمغناطيسات الكهربية التى سبقت تلك المحركات • والعلوم فى مجموعها أى كطائفة من المعارف والطرائق الفنية التى تهدف الى التحكم فى الطبيعة، انما تتطور باستمرار عن طريق الاحتفاظ بالماضى ، والمكتشفات المحققة ، واستبعاد الأخطاء ، واضافة معارف جديدة ونظريات جديدة وتنقيح واعادة تنظيم المجموع بأكمله ، ونقله الى الجيل التالى •

أما النصف الثانى من التناقض ، فانه يذوب ويتلاشى عندما يتعرض لفحص دقيق ، فقد رأينا فعلا أن الأساليب والتقاليد الفنية تراكمية هى الأخرى ، وان كان ذلك الى حد أقل • فأما « الابتداء من جديد » فشىء جزئى ووضع عارض يحدث بين الفينة والفينة ، خذ مثلا أسلوب الباروك فى الفنون المرئية ، والموسيقى والأدب ، تجده احتفظ وجسد أبدع وأبهج ما وجده العصر فى المأثور الكلاسيكى حتى ذلك الزمان • فغمـــر ذلك الميراث بتطورات جديدة • ومن المحقق أن بعض سمات الأسلوب الباروكى قد هجرها ــ الى حين على الأقل ــ من جاء بعده من الفنانين • ولكن مثـل هذا القول يمكن أن يقال عن العلوم فى عصر الباروك • فان رجال العلم المحدثين ينزعون الآن الى رفض الاستدلال العقلى البحت ، الذى ظل أمدا طويلا قابضا على عنق العلوم الأوربية •

والفارق الأكبر انما ينحصر فى أن الأذواق فى الفنون بما فى ذلك خير ما كان فى الأساليب السابقة ، لا تتوقف البتة عن التغير • وكل ما فى الأمر أننا لم نعثر بعد على معايير دائمة فى الفن تدلنا على ما ينبغى الاحتفاظ به وما ينبغى رفضه ، بينما وجدنا (أو زعمنا أننا وجدنا) معيارا ينفعنا فى مجال العلوم • على أن الأجيال التالية من العلماء قد لا يتفقـــون معنا فى الرأى تماما حول هذه النقطة •

أما عن الفنان الفرد فمن الممكن دائما أن نقول بأن الشطر الأول من حياته تراكمى من الناحية العقلية فهو يتعلم وينمـــو ويخبر الطبيعـة والفن والناس ، ويتفاعل وبيئته ، ويجرى التجارب على مختلف الأساليب

والوسائل ، ويكتشف نفسه رويدا رويدا في البت فيما يريد أن يقوله ويصنعه قبل أي شيء آخر ، فاذا استوى الى النضج أخذ ينتقي وينظم بعض هذه العناصر مؤلفا منها تركيبا أو توليفة جـــديدة • على أن استبصاراته ومنجزاته الأولى تبقى له وتضـــم بدرجات متفاوتة في انتاجاته أثناء طور النضج • ومن هنا يمكن القول بأن هذه المنتجات تعبر عن شخصيته ، وهي لا تعبر عنها كلها في أي عمل مفرد ينتجه أو حتى في انتاجه كله ، ولكن تعبر عن أجزاء هامة منها ظلت تنمو زمنا طويلا • ولذا فان «ماكبث» أو « العاصفة » تعد بهذا المعنى عملا تراكميا لشيكسبير ، يحتـــوي على خلاصة أو رواسب وبقايا انتقائية من فترة نموه السابقة كفنان الى أن بلغ تلك النقطة ، ومهما تكن أية ومضة من ومضات الالهام فجائية ومعزلة ، كأنما هبطت من سماء صافية فان العمل المنجز لا بد أن يحتوي على مواد سيكولوجية مستمدة من ذخيرة خبرة حياة الفنان •

فالصورة الكلية التفصيلية للعمل الفني تتطور بالتدريج في عقله • وتنفيذها يتطور على الورق أو القماش ، طـوال الدقائق أو الساعات أو السنوات • وفي بعض الحالات حفظت مجمـــوعة من المسودات الأوليـة التمهيدية التي ترقى الى شكل اعتبره الفنان صورة كاملة منتهية ، وربمـا أدخل اليها أثناء العمل وعلى نحو مطرد فكرة بعد فكرة • وقد يحدث نقيض ذلك في حالات أخرى ، كما هو الحال في مجمـوعة معينـــة من الصور بريشة ماتيس (وهي لوحات لبنت ترتدي بلوزة موشاة بالتطريز) وفي مجموعة لبيكاسو اسمها (رسوم عجل) •

والطراز الأول من المجموعتين تراكمي قطعا ، بينما الثاني ينطوي على الحذف بمعنى ما ، وذلك لاغفال الرسام بعض التفاصيل غير المرغوبة • ولكن كلا منهما يحتوي على قدرة تراكمية على الاختيار والرفض واعادة التنظيم • ثم قد يحدث فيما يعقب ذلك من سنوات ، ان الفنان قد يتخلى عن عدد كبـير من اهتماماته السابقة ويتخصص في عدد ضـئيل جدا من المـــؤثرات (Effects) ، بحيث تبدو العملية الابداعية وكأنها أصبحت

الآن الى حد كبير عملية حذف وازالة ، عملية تخليص النفس من «العفش» الزائد • وهو دور يمكن تسميته باسم دور التشتيت أو ازالة التراكم ، ولكن لا يفوتنا أن نشير الى أنه ينطوى ضمنا على تراكم سابق ، وسيتعرض الفنان ، ان ظل على قيد الحياة ، لخسارة أشد وأنكى ، أى فناء ما تعلم من قبل •

ولا يخفى أن كل فنان يشيد فوق عمل من سبقه من الفنانين ، سواء أدرك ذلك أم لم يدركه • وبذا يكون كل فن وكل أسلوب وكل تعاقب من الأساليب ، تراكميا الى حد ما ـ والواقع أن كثيرين من الفنانين ـ على العكس من رجال العلم ـ لا يبنون على المنجزات السابقة بصورة شعورية متعمدة ، كما أنهم غالبا ما يحبون أن يتصوروا أنفسهم على أصالة كاملة • وقد شجعهم على ذلك نظريات جمالية زائفة • على أن المشاهد الخبير لا يرى أن هناك شيئا اسمه فنان كامل الأصالة أو عمل فنى كامل الأصالة ، فان جميع الناجحين من الفنانين تأثروا بما حولهم من أعمال فنية ماضية أو حاضرة ، سواء أكانت عظيمة وجادة أم شعبية وتافهة • ولا شك أن الخبير العليم بالموسيقى يستطيع أن يتشمم الشيء الكثير من باخ وهاندل فى موسيقى هايدن وموزار ، كما يجد قدرا كبيرا من هؤلاء فى موسيقى بيتهوفن وشوبان وبرامز • وكذلك الشأن فى خبير التصوير ، فانه يجد فى أعمال ايل جريكو القدر الكبير من تنتورتو Tintoretto ومن التصوير البيزنطى المتأخر ، كما أن الشيء الكثير من جورجونى وتيان موجود فى أعمال تنتورتو ، كما أن هناك شيئا كثيرا من جوتو وماساتشيو موجود عند رافاييل وليوناردو ، ولا تنسى بلاد الصين ، فان سمات من تقاليد رسوم المناظر الطبيعية فى عهد أسرة سنج الصينية بقيت حية فيما تلا ذلك من رسوم المناظر الطبيعية الصينية واليابانية • وبديهى أن شيئا جديدا يضاف فى كل حالة من هذه الحالات ، أجل ان الأسلوب مختلف فى جملته ، بيد أن عناصر من قديم المنجزات تظل موجودة • وليس معنى ذلك أن الأسلوب يتطور حين ينحدر من فنان أو فترة الى فنان آخر أو فترة أخرى

يعقبان الأولين ، ونشير هنا الى أن أسلوب روبنز قد رق أو وهن على يد فان ديك ، وان أضيفت اليه بعض السمات الشخصية . ويمكن أن يقال شيء من هذا القبيل عن أي فن من الفنون . اذ الواقـــع أنه حتى حين يحاول القادة بين الفنانين محاولة شعورية « قطع صلتهم بالماضى » فانهم في العادة يجدون أنهم يبتعثون من جديد أسلوبا أو تقليدا أقدم ، كطراز النحت الافريقى مثلا أو البولينيزى ، وهم فى بعض الأحيان يفعلون ذلك شعوريا وقصدا ، وقد يدخلون فى أحيان أخرى ذكريات مبهمة لاشعورية عن شيء شاهدوه أو سمعوا به أو قرأوا عنه منذ أمد بعيد .

واذا انتقلنا الى فن العمارة ، رأينا الصفة التراكمية فى بناء عصرى واضحة جلية ، وليس ذلك فقط فى ملامحه الوظيفية والهندسية ، ولا فى فهمه لخواص المواد ، ولا المرافق الضرورية لبناء من نوع معين ، وانمـا كذلك فى الشكل الجمالى والطراز نفسه ، سواء أكان مزخرفا أم مجردا من الزخارف وهندسيا كاحدى الماكينات . والصفة التراكمية فى قصـيد مثل « الكوميديا الالهية أو حكايات كنتربرى » ليست كما يذهب أعـداء التطور ، مسألة « تكنيك سطحى » . وانما هى تمتد الى جميع الأفكار والمشاعر المعبر عنها ، أى أنها تسرى فى ثنـايا شكل الوحـــدة الكاملة وأسلوبها . فالفضل لا يرجع الى أعمال أخرى فى نفس اللغة أو نفس الوسط ، ولا الى الفن السابق فقط . خذ ميكلانجلو مثلا تجده مدينـا لما لدى الاغريق والعبرانيين من ديانة وفلسفة وأدب ، مثلما هو مدين لمن سبقه من المصورين الايطاليين ، بينما دانتى مدين الى ما للبطالمة من فلك فضلا عن أنه مدين لاينيادة فرجيل ، وللشـــعر التوسكانى المعاصر .

وقد رأينا كيف أن أعداء التطور يهملون هذه المديونية على اعتبـار كونها « مجرد شيء سطحى وخارجى » ـ أى مجرد « لوازم اضافية » ـ أو « وسائل » ـ أو « لوازم مسرحية » ، كما عبر عن ذلك كيرد Caird ـ وهم يصرون على أن « روح الفن » الضرورية ، تختـــلف عن ذلك

اختلافا تاما ، وهى مستقلة تماما عن التقاليد والتربية ، تهبط كأنمـــا هى الهام على الأرواح المنتقاة وتنحدر نقية من نبع النور الأبدى ، وهلم جرا٠

ولا يخفى أن هذا النوع من الجدل محال تفنيده بواسطة الشواهد الاختبارية ٠ اذ أنه قد تكون له على الدوام الكلمة الأخيرة ، وذلك لأن أية صفة قابلة للتسمية أو شكل أو فكرة أو احساس أو معنى ، أو اتجاه فى الفن ، يمكن اثبات انتقاله ثقافيا ، ــ انما يطرح جانبا على الفور بحجة « عدم أهميته » ، على حين أن « روح الفن » لا تبرح مختفية لم يمسسها سوء داخل عمل العبقرى الحق ٠ انها على الدوام شىء آخر فريد فى بابه غـــير قابل للمحـــو ، ولسبب لا أدريه a jen e sais quoi يروع من كل تحليل ، ولا يميزه الا ذوو الأذواق الرفيعة من الأشخاص ٠ واذا واجه المرء منا عملا يبدو عليه التأثر العميق بالثقافة المتراكمة ، أمكنه نبذه كله جانبا باعتباره عملا « غير فنى » أو كما عبر تولستوى مجرد « فن زائف » ٠ وبذلك تنقل المسألة بأكملها بما فى ذلك تعـــريف الفـن الى مســـتوى التقيم الجزمى Dogmatic والشـــخصى الذى لا مجال فيه للمناقشة الموضوعية ٠

ويحتوى تاريخ الفنون على كثير من الثغرات وانقطاع الصلة بالماضى٠ فلو أن الانسان اكتفى بالنظر الى هذه الآماد وحدها ، لبدا الفن أقل تراكما من جميع الفنون وعددا كبيرا من العلوم ، اضطرت فعلا الى « الابتداء من جديد » الى حد كبير ، فاضطرت الى ذلك فى غرب أوربا بعد سقوط روما وأثناء القرون التى انعدام فيها الأمن ٠ وترجع هذه الثغرات فى الفن الى حد كبير الى عطل أصاب التنظيم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، كما تعود الى التمزق الواسع النطاق الذى أصاب المجتمع فى مجموعه بمنطقة معينة ٠ ومتى كان التمزق أصغر حجما وأوجز أمدا ، ومتى كان أصحاب الثقافة وحكامها الجدد متشابهين من ناحية الخلفية السلالية والثقافيـــة ، أمكنهم التقاط الأجزاء ومواصلة الفنون متخذين من هذه الأجزاء نماذج ،

وبخاصة اذا بقيت قلة قليلة من مهرة الصناع على قيد الحياة • وقد كشفت أبحاث علم الآثار القديمة بالشرق الأدنى عن العديد الذى لا حصر له من المدن المدمرة ، وهى تقوم فى طبقة من الحفائر فوق طبقة ، واقترن هـذا التدمير على الأرجح بقتل معظم السكان أو أخذهم عبيدا • على أن كثيرا من المنتجات الفنية المتينة كالنحائت الحجرية أو العاجية ظلت موجودة بين الأنقاض أو حملت فيما حمل من مغانم ، لكى تقوم بدورها الصامت فى فن الفاتحين • ومن ثم كان هناك تواصل أو استمرار عظيم للتقاليد الفنية بمناطق أرض الجزيرة وسوريا أثناء الآلاف الثلاثة الأولى من السنين ق • م •

أما فى أوربا بعد سقوط روما ، فان التقاليـد الفنية ظلت حية فى الأديرة ، كما أن الاستيراد الثقافى المستمر من الشرق الأوسط بدأ قبل سقوط القسطنطينية فى القرن الخامس عشر بزمن مديد • ولسنا ندرى الى أي حد استفاد جوتو من الرسم الأقدم منه فى « الأسلوب الرومانى » ، الذى كان الكثير منه موجودا فى أيامه ، وان باد بالنسبة الينا (فقد دمرت جيوش شارل الخامس قدرا كبيرا من الفن القديم فى روما أثناء القـرن السادس عشر) • وبينما « عصر النهضة » يمضى فى سبيل التقدم ظـل يستفيد على نحو مطرد من الفن الكلاسيكى عن طريق الترجمة والاستيراد والحفائر •

ومن الناحية الأخرى ، تواصل بدرجة نسبية قيام طرز كثيرة قومية وحقبية تتصف بالشيء الكثير من التراكم • مثال ذلك ماحدث من انتشار البوذية والفن البوذى من الهند عن طريق الصين الى اليابان ، وفى انتقال فن النحت البوذى بمنطقتى واى (Wei) وكاماكورا ، يبتدىء انتقـال التأثير من احداهما الى الأخرى ، مع وجود الاختلافات التى لا منـاص منها • فالفن اليابانى لا « يبدأ من البداية » ، بل يبنى على الأسس الصينية فى كل وسيلة تقريبا ، كما تفعل البوذية اليابانية • فهل صحيح ، كمـا

ارتأى كروبر ، أن كل ديانة وكل فلسفة أيضا ينبغى أن تبدأ من البداية نفسها مرة ثانية ؟ الواقع أن هذا شيء من العسير اثباته فى حالة البوذية ، مبتدئة من البرهمانية المبكرة ، أو فى المسيحية ، منبثقة من اليهودية ، ولكن أين تلك الفلسفة الوسيطية* أو العصرية فى العالم الغربى التى لا تحتوى على نصيب من الهام سقراط أو أفلاطون ؟ ومن المعلوم أن القديس توما يعتمد صراحة على أرسطو . ويوضح سانتيانا مدى مديونيته لكريتيوس وأفلاطون واسبينوزا ، فضلا عن الفلسفة الهندية أيضا .

ومن العادات الشائعة الجديرة بالثناء عند العلماء والفلاسفة أن يذكروا بصراحة الأسناد والمراجع السابقة فى حقل دراساتهم ، اما بقصد الاعتراف بفضلها عليهم من ناحية ، أو لمساعدة القارىء على ربط العمل الحالى بسوابقه ، وذلك بقصد تبين ما تم قبوله من الماضى ، وما الذى تم رفضه، وأن يعرفوا بوضوح مايدعى الكاتب الحاضر أنه أضافه من عندياته. وقد يحدث أحيانا ، ولكن بدرجة أقل ، أن ملحنا يكتب عند بداية قطعة موسيقية ، « مع احترامى للموسيقار لى » ، أو « تنويمات على لحن » ألفه بالسترينا ، أو ما يعادل ذلك . وعندما يبدأ الملحن العصرى فى كتابة موسيقاه بأسلوب أقدم قليلا ويضيف لفتة معاصرة الى عمله ، يساعد ذلك الجمهور على ادراك أن :

(أ) المحاكاة الجزئية مقصودة وصريحة ، وليست انتحالا خفيا أو لا شعوريا ، (ب) وأن مكان الأصالة يكمن فى بعض التغيرات - مثل التنافر الصوتى العصرى والمقامية المتعددة فى انسجام (هارمونى) لحن من ألحان القرن الثامن عشر ، وهكذا يوجه التفاته الى بعض علاقات معينة تقوم بين الماضى والحاضر ، كما أن تقديره ، يلقى التأييد . ومما لا شك فيه أن دين الانسان للماضى لا يمكن الاعتراف به مطلقا على الوجه

(*) الوسيطية Medieval : أى القروسطية ، المتعلقة بالقرون الوسطى .
(المترجم)

الأكمل • ولو تناولنا بالبحث فنانا عالميا مثـــل سترافنسكى أو بيكاسو أو جيمس جويس ، لوجدناه يضطر الى سرد تاريخ فنه كله تقريبا • ولكن لو تم على الأقل الاعتراف بأهم الأفضال ، لأمكن مساعدة الجمهــور على ادراك مايفوت بعض المؤرخين والفلاسفة : وهو الاستمرار السائد والواسع الانتشار للتطور الفنى •

وأكبر شاهد على ما للاختراع العلمى من طبيعة تراكمية ، هى المشاكل التى تواجه « مصلحة تسجيل الاختراعات وبراءاتها » ـ فان آلة عصرية عالية التطور كالسيارة مثلا ، لا تخترع على حين بغتة ، ولكن بالتدريج ، وربما تم ذلك على كر عدة أجيال • فتصدر براءة أساسية أو أكثر عــن صورة مبكرة لها : أى مثلا عن آلة اشتعال وجهاز لنقل القوة الى عــربة ذات عجلات • (وحتى هذه الفكرة نفسها لم تكن جديدة تماما ، ولكنها تطورت عن طرز أقدم من الآلة والعربة ، طرز لعلها لم تحصل البتة على براءة اختراع • ويذكر التاريخ أن هيرون الاسكندرى أنشأ آلة بخارية• وربما قام بذلك آخرون قبله •) وبعد براءة الاختراع الأولى ، يمكن أن يصدر عدد لا نهاية له من البراءات الأخـــرى سنة فى اثر سنة لادخال التحسينات على الآلة الأساسية للسيارة ولأدوات اضافية جديدة مثل المسير الذاتى (المرش) ومساحة الزجاج الأمامى • فالســيارة العصرية خلاصة انتقائية لكثير من هذه الاسهامات •

وفى مجال الفنون ، تنشأ مشاكل مماثلة لهذه من قبيل حقوق الطبع والنشر ، فضلا عن براءات الاختراع اللازمة للأدوات والعمليات التكنيكية• والنوع الثانى ، كما هى الحال فى آلة التصـــوير السينمائية ، يعتبر من أعمال العلوم التطبيقية فوق كونه ذا هدف فنى • ولكن مشكلة حقـــوق الطبع والنشر بالنسبة للأدب والموسيقى يغلب عليها الطابع الفنى بصورة

(*) الآلية Mechanism نوع التركيب الآلى وطبيعة تركيب الآلات .
(المترجم)

متميزة أكثر • على أنها مشكلة لا تثار مطلقا فى الغالبيـــة الساحقة من الحالات التى لا تحدق فيها أخطار كبيرة حول المال أو الشهرة • وقـــد يحدث فى حالة عمل فنى كصورة أو تمثال أن يشير أحد النقاد الى وجود دين أو اشتقاق من فنان سابق ، ولكن قلما بلغ الأمر ساحات القضاء ، ومع ذلك ، فقد أخذت تزداد رويدا رويدا الحالات التى تتعـــرض للأخطار المالية الكبيرة ، وهى حالات التمثيليات والروايات الشـــديدة الرواج ، والحفلات الموسيقية، والمنتجات الاذاعية والتلفزيونية ؛ ذلك أن تناول فكرة بالمعالجة كقصة أو أخذ حادثة أو نكتة أو نغمة لحن من أى عمل آخر وتزويقها ببعض تغييرات طفيفة لتصبح خلقا وابداعا أصيلا من المسائل التى لا تمر بغير تحد فى جميع الحالات • وعندئذ قد تقدم القضية الى المحاكم ، وتقف بين يدى قاض ومحلفين ، قد لا يكونون على علم بالفنون ، ليفصلوا فى المقدار الذى أخذه العمل ب من العمل أ ، والى أى حد أدخل فيـه التغيير « بصورة خلاقة » ، وهل المادة المأخوذة كانت أصيلة حقا عنـــد مؤلف أ الشهير ؟ فلعله قد أخذها من آخر ، أو من دائرة تاريخ الفـــن العامة الهائلة ، أو من أعمال لم تحظ قط بحقوق التأليف ، أو أخرى زالت عنها تلك الحقوق • وغنى عن البيان أن القـوانين والتشريعات فى مجال الفنون ، لم تبلغ التطور العالى الذى بلغته فى التكنولوجيا العلمية ، كما أن الحكم فيما يتعلق بالأصالة هنا أصعب كثيرا • على أن من الواضح على وجه عام أن الأعمال الفنية الأقـدم تلقى النهب والسلب باســـتمرار التماسا لأفكار تبدل وتغير وتخلط بأخرى أو تضم الى فكرات أكثر جدة•

ولو نظرت الى تاريخ الفنون فى جملته ، لوجدته يتضمن تراكما من الماضى ، قوامه الفكرات والمهـــارات والأشكال والأساليب والوســائل والغايات والأذواق ومعايير القيم • فعندما ينتج فنان فرد عملا فنيا ، فهو بالضرورة يتقبـل ويدمج بعض هـذا التراكم التقليـدى ، على أنه كثيرا مايحس فى الحين نفسه أن ذلك عبء باهظ • فقد تبدو « التقاليد » لديه عبئا بغيضا من ثقل الأسانيد المرعية والعـادات المتواضع عليها التى عوقت

عبقريته الأصيلة والتي يريد أن يفر منها فرارا تاما • وهو في ثنايا رغبته في شحذ هذا العمل الفني بالذات بحيث تصبح رسالته أو وقعها قويا جهد الطاقة لا يعوقها أي عائق ، يحس احساسا واعيا قويا برفض وتجنب ممارسات تقليدية بعينها ، ويكون احساسه هنا أقوى منه بالنسبة لتلك الممارسات التي يحتفظ بها ، غير أن مثل هذا التوكيد الشعوري على الاطراح أو التبديد كنقيض للتراكم ، من الخصائص المرتبطة بوجه خاص بالحركات النكوصية والبدائية في الفن ، التي يحس فيها الفنان بأنه انما يرفض الحضارة العصرية والفن الحديث المتمدين ككل مجتمع ـ وهو اذ يبتعث أسلوبا أو طرازا أبكر ، انما يتقبل تراكما سابقا للفنون العالمية نسيه الناس في الآونة القريبة •

•

ولن يستطيع أي انتاج أو أسلوب مفرد في الفنون ولا العلوم أن يجمل التطور السابق بأكمله • ففي كل من المجالين ، تفرق التغير التراكمي في اتجاهات مختلفة • فالتطور المفرط الممتد في أي خط واحد يعد بالضرورة انتقائيا ومانعا لكل ماعداه ، اذ يطرد التطورات الممكنة الأخرى التي كانت بذورها حاضرة في الشكل السابق الأقل تغايرآ• وهذا يصدق على التطور العضوي، الذي يعترف الناس جميعا بطبيعته التراكمية• فبعد المرحلة المبكرة التي عاشها الأحياء في البحر والماء ، جنحت بعض السلالات الحية الى اليابسة ، وذهبت أخرى الى الهواء ، بينما بقيت مجاميع أخرى في البحار • وقد هجرت كل سلالة من تلك السلالات بعض ميراثها البحري وأحلت محله خطا جديدا للتطور • مثال ذلك ، أن السلف الأقدم للطيور ، اضطر حين طور سماته الطيرانية ، الى نبذ بعض السمات الحشرية فالطائر العصري لا يلخص خط التطور الخاص بالثدييات وليس العكس بصحيح ، وان اشترك الطير والثدييات في بعض سمات مشتركة ـ والحق أن الجنين البشري ، يطور في أثناء نموه قبل الولادة ، سمات مؤقتة تذكره بأسلافه السابقين للبشرية ، على أنه سرعان

ما ينبذ هذه السمات فى ثنايا تقدمه المحدد تحديدا صارما نحو شكل الطفل البشرى • وبعبارة أخرى ، ان التطور العضوى لا يتصف بالتراكمية الا الى حد محدود وعلى امتداد خطوط منتقاة •

وتصدق النظرية نفسها على التطور فى مجالى الفنون والعلوم • فان أحدا لا ينتظر أن ينطوى مبحث فى الكيمياء على كل مايحتويه مبحث فى علم النفس ، أو العكس • والمحرك (الدينامو) مثلا هو نتيجة الاختراع التراكمى على امتداد خط واحد ، كما أن المصل الواقى من الالتهاب السحائى يمضى على امتداد خط آخر • وهناك فى نفس الحين حالات من التراكيب : فان المصل الواقى من شلل الأطفال والنص السيكولوجى المكتوب يستفيدان فائدة ضمنية ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، مما تمت معرفته حول علم الكيمياء • فمن المسلم به أن عالمنا هذا عالم واحد تتفاعل فيه جميع عوامله بعضها مع بعض وان تفاعل بعضها بطريقة مباشرة أكثر وواضحة أكثر من البعض الآخر • وعلى نفس المنوال لا يجوز للمرء أن يتوقع من احدى السيمفونيات أن تجمل له تطور الدراما ، أو من احدى الصور أن تلخص له تطور الموسيقى الأوركسترالية • فان كلا من هذه جرى تطوره على أساس خطوط مختلفة نوعا ما ، ولا يتصف بالتراكم بوجه رئيسى الا من ناحية سلالته السلفية • ومع هذا ، فان كل فن قد أدلى بدلو الاسهام فى غيره من الفنون •

٣ ـ الأعمال الفنية الخاصة باعتبارها تراكمية بدرجات متفاوتة ـ حوامل الثقافة الموقرة بالأثقال :

وفى الفنون ، شأن الاختراعات العلمية، تكون بعض المنتجات تراكمية على نحو أوفر وأكثر احكاما من بعضها الآخر ، فالمرصد الفلكى الكبير فى بالومار انما هو خلاصة مركزة وتطبيق دقيق لما فى زمانه من العلوم الطبيعية والرياضية • ولو نظرت الى الأوديسا والى المهابهاراتا والكوميديا الالهيــة ، والى كاتدرائيــة شارتر والى رباعيــة الخاتم Ring-cycle

لفاجنر والى الحرب والسلام لتولستوى ـ لوجدت كلا منهـــا ليس فقط تركيبا معقدا وانما هو مجمل أو خلاصة رمزية ، لمجالات واسعة من الثقافة التى سبقته أو أحاطت به • والرسوم الجصية الجدارية (الفريسك) التى صورها ميكلانجلو فى كنيســة السستين ، انما ترمز الى مجال رحب من التقاليد الاغريقية والعبرانية والمسيحية • وتحتوى مسرحية ماكبث على قدر عظيم من تاريخ أسكتلندة وأساطيرها وسحرها • ويعد مثل هذا العمل حاملا للثقافة بطريقة لا تتوافر معها تلك الصفة فى أعمال أبسط أو أشد تخصصا ، تنتمى الى نفس الفترة • ويمكن أن يصدق هذا القول نفســه على فنانين معينين مثل ليوناردو وجوته • كما يمكن أن يقال على أساليب معينة كأسلوب الباروك كنقيض للأسلوب التأثرى (مثلا) •

ومتى حالف التوفيق انسانا اعتبره الناس « عظيما » هو وفنه ، ولكن الفوارق فى القيمة ليس من الضرورى أن تكون ضمنية هنا ؟ اذ أن عملا بسيطا شديد التخصص قد يعدله فى الجودة بطريقة مختلفة ، وربما كان حامل الثقافة مثقلا بالتفاصيل ، كليلا سيىء التنظيم أو غير ذى أثر فى نواح أخرى • والتمييز الرئيسى موضوعى ؟ اذ أن بعض الأعمـال الفنيـة قد توهب بوفرة من مختلف الصور والأوصاف والاشارات الى الأشـخاص والأماكن والأحـــداث والعرف والعـــادات ، وتوفر بالمنوع من الصور والتصميمات أو بمجال رحب من المؤثرات الموسيقية أو الدرامية ، بحيث يستطيع المشاهد أن يستفيد منها علما غزيرا عن مجمـــوع الثقافـة التى أنتجت فيها ، وعن الأعمال الفنية السابقة فى هذا الوسط وغيره ، وأن يتزكى فيما يتعلق بالقديم من الاتجاهات والمثل والمعتقدات والتقاليد الخلقية والانفعالية • وكل هذا يمكن توضيحه ببالغ السهولة فى الأدب • وفى الفنون الأخرى المنطوية على النص اللفظى ، ولكن بعضه يمكن الرمز اليه فى الفنون المرئية ، فضلا عن الرمز اليه بدرجة أقل فى الموسيقى، ولا شك أن مدينـــــة قديمة وحية الى اليوم مثـل روما أو كيوتو ، انما هى مجمل

يوجز كثيرا من التقاليد وكثيرا من المراحل مرت بكل منهما ، بما فى ذلك الأشكال المرئية وما يرتبط بها من معان •

وليس من الضرورى لكى يكون الفن تراكميا ، أن تكون منتجاته ذات تركيب معقد • فربما تألف التراكم من المهارة والخبرة والمعرفة النامية ، فى عقول كل من الفنانين والجمهور ، وربما تركزت فى المعرفة بما ينبغى حذفه وتجنبه وما هو غير ضرورى وزائد عن الحاجة من وجهة النظر الوظيفية أو الجمالية أو كليهما • ويمكن أن يكون الحذف هاما قدر أهمية الاضافة : مثال ذلك ازالة الزخارف التى تعلق بها الأتربة من أثاث المنازل وفن العمارة ، وحذف التعابير المجازية المصطنعة والمنمقة من كل من الشعر والدراما • على أن ما قد يبدو زائدا عن الحاجة انما هو شيء يعتمد جزئيا على تغير الأذواق والظروف ، ولكن يتطور ـ فى أثناء ذلك التغير الذى يلم بالذوق والأسلوب ـ وعى متزايد الى علاقات علية محددة فى مضمار الفنون والى أنواع المبتكرات الفنية التى يحتمل أن تنجح فى انتاج أثر معين مرغوب فى ظروف معينة ، وكذا لما ينزع الى احباطه •

ولو تأملت صورة تخطيطية لزهرة بريشة ليوناردو ، أو سلطانية من الخزف (البورسلين) خالية من الزخرف ترجع الى عصر أسرة سنج الصينية أو قصيدة يابانية قصيرة من نوع الهايكو ، أو قصيدة غنائية من نظم هاينى أو فرلان ، أو أغنية لشوبرت ـ لوجدت هذه جميعا مهما كان مبلغ جمالها فى حد ذاته ، غير مشحونة شحنة صريحة ثقيلة بالاحالات الثقافية المنوعة الأشكال • وكلها متقدمة عالية الكعب فى التطور بكونها عالية الكعب فى التحديد بالمعنى الذى يذهب اليه الفيلسوف هربرت سبنسر • ويستطيع الخبير العارف أن يوضح كيف أنه فى كل حالة من الحالات ، يتضمن العمل بالنسبة للعقل الملم به ، اشارة صريحة لكل حضارة متقدمة بيئة ومحيطا ؛ ذلك أن خبرة اجتماعية طويلة وتراكمية لم يكن بد من الوصول اليها لتعليم الفنان كيف يخلق ويبدع بغاية

البساطة والثقة ، بنفس هذه الطريقة الشديدة التخصص دون أية تفاصيل زائدة عن الحاجة . وكما أن « الزهرة النابتة في شق في حائط » تنجم فيما يرى عالم النبات عن التاريخ السالف لتطورها بأسره ، ومن ثم تدل على هـــذا المعنى كله لديه ، فكذلك شأن الرسم التخـــطيطي (Sketch) الصغير الذي رسمه ليوناردو ، فانه يتضمن بمعنى مجزى جميع ما سبقه في الغرب من فن وعلم . على أننا هنا نقرأ في ذلك الرسم التخطيطي قدرا كبيرا من السياق الثقافي لا ينطق به الرسم بصراحة ولا يمثله ولا يرمز اليه . والطريقة التراكمية لا تكشف عن نفسها دائما في صورة منتجات معينة تتصف بالتراكم الشديد .

وللسبب نفسه ، يمكن القول بأن بعض الثقـــافات وبعض التقاليــد العظيمة في الفنون ، أقدر من غيرها على التوفيق بين المذاهب والعنـاصر المختلفة وأكثر اكتظاظا بالتراكمات المتجمعة من مصادر مختلفة في الماضي، ولا شك أن جميع حضارات العصر الحاضر المتقدمة والحضرية تنتمي الى ذلك النوع ، على نقيض الثقافات المنعزلة القليلة والقروية التي يفضل معظم علماء الأنثروبولوجيا دراستها. ومن المعروف أن بقايا شعب المايا العصريين النازلين بشبه جزيرة يوقاطان قد نسوا الكثير من حضارة أسلافهم ، مثل معنى الرموز ، والمعرفة الفلكية وما شاكلهما . وامتصوا من الثقافة الاسبانية الكاثوليكية بعض مظاهرها البسيطة ، كما أخذوا عن الغرب ميكنته وأنظمته الديمقراطية ، ولكن حضارتهم في الجمـــــلة تتضمن عينات صغيرة من الثقافات العالمية ، الغابرة والحاضرة والأجنبية والمحلية ، أقل مما تحتويه حضارة انجلترا الحديثة أو اليابان ، ولا يخفى أن الحضارة الغربية ظلت قرونا كثيرة تمتص عناصر من الشرق الأقصى مثل فن صناعة الحرير في أوائل عهد الامبراطورية الرومانيــــة . كما أن الفلاسفة الأوربيـــين والأمريكيين في القرن التاسع عشر تأثروا أيما تأثر بالفكر الشرقي . وآية ذلك ما تمثلته موسيقانا من ملامح من التقاليد العربية والزنجية الافريقيـة كما أن التصـوير والنحت عنـدنا مدينـان للعناصر الزنجيـة والمـاياوية

والبولينيزية وللشرقين: الأدنى والأقصى، كما يتجلى ذلك فىأعمال جوجان وماتيس وبيكاسو وموديليانى وهنرى مور • هذا الى أن فن العمارة لدينا، كما هو واضح فى كتابات فرانك لويد رايت ، مدين لمصـادر مايلوية ويابانية • وموجز القول أن الفن الغربى فى مجمله ، وكل فن بعينه ، بما فى ذلك الفنون الحديثة كالأفلام مثلا ، يتصف بالتراكم الفنى الشديد التنوع • وهذا أمر لا يظهر ولا يمكن أن يظهر تماما فى أى فنان واحد ولا أى عمل فنى واحد بمفرده ، ولكن نواحى معينة منه تبدو فى مختلف الأفراد والأعمال ، فان بعضها يبدو مثلا فى الحكايات الغريبة التى ألفها بير لوتى ورديارد كبلنج وجوزيف كونراد ، والتى تصور الحياة الغريبة ، ويتجلى بعضـها فى استخدام الموسيقار ديبوسى للمقـام الكامل والسـلم الموسيقى الخماسى ، كما يتجلى بعضها الآخر فى الاشارات اللوذعية لكل من عزرا باوند و•ت•س• اليوت •

ومن ناحية أخرى ، فان نفس تنوع أشـكال الفن الغربى ، أى امتصاصه الجزئى للعديد الجم من التقاليد الأجنبية ، يطوع لفنانى الغرب أن يختلفوا اختلافا جذريا بعضهم عن بعض ، بل أن يتبنـوا فى أوقات مختلفة أساليب مختلفة اختلافا أساسيا ، كمـا فعل بيكاسو فى كثير من الأحيان • ويستطيع الفنانون دون تجاوز حدود التقاليد الغربية الموسعة فى جملتها ، أن يتبعوا مختارين ، اما الطـراز الاغريقى للزهرية ذات الرسوم السوداء آنا ، وأما طراز المنمنمات Miniatures الكلتيـة أو الكارولنجية حينا آخر • وهم يستطيعون أيضا أن يقصوا علينا من جديد قصة السندباد البحرى العربية (وهى القصة المنحدرة عن مصادر مصرية وهندية) أو يؤلفوا فى الموسيقى بين الغناء الجريجورى* وبين الايقاعات القبلية • وسواء انتهت كل هذه الاقتباسات الى خليط أو توليف يتصف بالأصالة فذلك أمر مرجعه الى مقدرة الفنان ــ وسواء حسنت العواقب أو

(*) الغناء الجريجورى : هو القـائم على لحن (ميلوديا) منفرد مجرد عن كل مصاحبة هارمونية (المترجم) •

سات ، فان الاقتباسات تمضى فى طريقها ؟ ونتيجة لهذا يبدو الفن المعاصر للعين غير الخبيرة شيئا شديد التخلط والتغاير ، يفتقر الى الاستمرار فى التطور والثبات فى الأسلوب . فأما عين المؤمن بالتطــور فترى النمـو التراكمى فى كل ناحية من النواحى ، وان لم تنصهر العناصر بعضها مع بعض فى أسلوب واحد .

٤ ـ التقادم فى الفنون والعلوم
درجات الحيوية الثقافية :

ان الذين يهاجمــون التطور فى الفنــون ، يربطون بين فكرة العلوم بوصفها تراكميــة وبين فكرة تعرضها السريع لأن تبلى . فهم يقولون ان العلوم يبلغ من سرعة تقــدمها أن أى مبحث علمى معين سرعـان ما يبلى ويحل غيره محله . ويصدق هذا بدرجــة متزايدة فى العصر الحاضر ، وان لم ينطبق فى الماضى ، على العلوم فى تاريخها المبكر . على أن النصف الآخر من المناقضة موضع شك أكبر . فهل صحيح أن الأعمــال الفنيــة لا يتقادم طرازها (موضتها) ؟ أو أن أغنية غراميــة ترجع لما قبل التاريخ (ان تهيىء لنا سماع واحدة منها) ، تكون من قوة الحيوية الآن ما كانت عليه عندما نطق بها أول مرة ؟ لا شك أن هذا شيء من العســير اثباته . فان الأعمال الفنية يمكن أن تبلى وتصبح مهجورة قديمة الطراز ، وبعضها يلم به ذلك عاجلا ، ويلم ببعضها الآخر ببطء . ولكن تقادم الأعمال الفنية لا يبلغ من الانتظــام والشــمول مبلغ العــلوم ، ومع ذلك ، فان الفارق فى الدرجة .

وقد رأينا من قبل ، كيف أنه قد تنطوى مقــارنة عمل فنى بمبحث فى العلوم البحتــة على شيء من التضليل . وفى مثل الفنون يكون مبحث فى علم الجمال أقرب الأشياء شــبها الى مبحث فى الفيزياء ، فان كلا منهما يعتمد من حيث صحته على تراكم المعرفة والنظريات ، وكل منها يهجر

كلما اطرد التراكم ولكن البحث الذى يدور فى علم الجمال يبلى ويهجر بطء أكبر ؛ وذلك لأن تلك المادة انما تتقدم ببطء ، لأنها سابقة لعصر العلم (Pre scientific) بدرجة كبيرة . أما فى العلوم التطبيقية ، فان البحث الذى يقابل العمل الفنى فى مضمار الفنون ، انما هو اختراع نفعى مادى وسلاح أو أداة أو آلة مثل الحربة ، أو البلطة أو الدينامو . كما أن عملية صناعية مثل صهر الفضة توازى جزئيا رقصة شعائرية أو عملا آخر من أعمال الفن الدنيوى (الزمنى) ، يمكن تكراره بصورته الأصلية ومع شىء من التنويع فى عدد غير محدود من المرات . ثم ان بعض الاختراعات النفعية تصبح حقيقة ويبطل استخدامها سريعا ، ولا سيما الأنواع الجديدة التى لا تبرح العلوم تدخل عليها التحسينات . وقبل عصر العلوم ظلت كثير من الأنواع النفعية ثابتة لا يتغير جوهرها أمد قرون متتالية : كالمغزل والمردن والمحراث والنير (والمقرن) والسلطانية والسكين والعباءة . ولا أنكر أن بعض الأعمال الفنية القديمة تستطيع اليوم اشباع الأذواق الجمالية الدائمة بنفس الجودة الطيبة التى استطاعتها يوم اخترعت لأول مرة . وهذا ينطبق على ملحمة الأوديسية ومأساة أوديب . والأعمال الفنية ان لم تلق التقدير من أجل الأسباب القديمة عنها ، كما هو الحال فى لوحات لاسكوه Lascaux لقيت التقدير لأسباب أخرى . ويحدث أحيانا أن أعمالا فنية أخرى تلقى اقبالا واسعا فى البداية ، ولكنها لا تلبث أن تفقده سريعا ، فهى ترضى أذواقا واهتمامات قصيرة الأجل .

ثم ان الطرازات (الموضات) المتغيرة وتقلبات الذوق لا تحدث فقط فى الفنون الشعبية الخاصةبالملابس وموسيقى الرقص ، ولكنها تحدث أيضا فى فنون أشد جدية ، فالتصوير التأثيرى (Impressionist) قد توقفت (موضته) بوصفه أسلوبا يمارس بنشاط ، وان ظل الناس يحبون النظر الى أعمال التأثيريين التى ظهرت فى سبعينات القرن الماضى والهجران أو حلول شىء محل شىء آخر مماثل ليس مطلقا صفة أصلية فى المنتج فى حد ذاته، سواء كان هذا من نتاج الفن أو من نتاج العلوم . وانما الهجران تعبير عن

السلوك ، والاتجاهات الاجتماعية نحو المنتج • وعندما يعد الشيء عتيقا مهجورا ، يكف الناس عن استخدامه أو تقديره ، فهم ينبذونه جانبا ، ويهملونه ويحتقرونه ، بل ربما دمروه ليخلوا الطريق أمام بديله •

ويختلف تصرف الناس اختلافا بعيدا نحو منتجاتهم في هذه الناحية، باختلاف العصور والثقافات : سواء أكانت تلك منتجاتهم أم منتجات أسلافهم • والثقافات التي تصبح الأشياء فيها مهجورة ببطء بالغ ، ان فعلت ذلك على الاطلاق ، انما هي الثقافات الساكنة المفرطة في روحها المحافظة• والثقافات قبل التاريخية كانت كذلك على وجه الجملة ، أكثر من الثقافات الحضرية العصرية ؟ ذلك أن تلك الثقافات كانت أسيرة أنماط العرف الجامدة ، التي أقلعت عنها ببطء بل في شيء من الخوف وعن غير رغبة في كثير من الأحيان •

وعندما تكون ثقافة من الثقافات مرنة سريعة الحركة ، مترعة بايمان قوي في قيمة وامكان التقدم على امتداد خطوط معينة ، تنزح الى اطراح القديم ـ نافدة الصبر ـ على امتداد تلك الخطوط وتتلهف الى احلال شيء آخر جديد تعتبره أفضل منه • وتسلك الثقافات المختلفة هذا الأسلوب نحو أنواع مختلفة من الأشياء ، فهي متقلبة وتجنح الى الاستبدال على طول خطوط مختلفة • والثقافات الغربية العصرية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ، تتصف بهذه الحلة فيما يتعلق بالمخترعات النفعية ، ولا ينطبق ذلك فحسب على الأجهزة البسيطة بل أيضا على التقنيات الكبرى مثل البناء والنقل والمواصلات ، والانتاج الكبير بالجملة للأطعمة والملابس ، والمأوى ، والطباعة ، والأدوية ؟ والمناهج التربوية • فسرعان ما يصبح انتاج العام الماضي من السيارات والقبعات وأجهزة التليفزيون مهجورا قديم الطراز ، وذلك على الأقل بالنسبة الى المواطنين أصحاب الدخول العليا والوسطى الذين يستطيعون من الناحية المالية مواكبة عصرهم • وذلك لأن مواصلة امتلاك الطراز الجديد من أية سلعة تعد آية

على المنزلة الرفيعة والمكانة المحترمة فى أوساط كثيرة • وقد يكون هؤلاء المواطنون أنفسهم من المحافظين أو الرجعيين الذين يدينون بالقديم عن وعى واعتزاز ، وذلك فى كل ما يمت بسبب الى الآراء والسلوك فى الشئون الدينية والسياسية والاقتصادية ، حيث يدينون بأن كل ما طاب بالنسبة لأسلافهم فهو طيب ومقبول بالنسبة اليهم أيضا •

ومن الجلى أن المسارعة الى تبنى الجديد تستتبع نبذ القديم بغير رحمة• فالسيارة والثلاجة القديمة تطرح بين سقط المتاع دون أن تذرف عليها دمعة رثاء ، وربما تم ذلك بعد استخدامها فترة من الزمان عند مواطنين أقل ثراء ، وكتاب الفيزياء القديم قد يظل فى السوق يباع سلعة مستعملة الى حين من الدهر ، أو يعطى لاحدى دور الصدقة ولكنه فى الراجح سيتحول قبل انقضاء زمن بعيد الى نفايات • على أن هناك استثناءات نادرة نذكر منها النماذج الأولى للاختراعات والماكينات ، التى تحظى بالدعايات من أجل ذكرياتها التاريخية ، مثل طائرة لندبرج • فان بعض هذه الآلات تحفظ ببالغ العناية وينظر اليها باحترام فى معهد سميثونيان فى مدينة واشنجتن ، على أن موقف الجمهور منها لا يختلف تماما عن موقفه من الأعمال الفنية القديمة • والناس يحترمون العمل الطليعى باعتباره خطوة الى الأمام يسبق زمنه وان أصبح الآن قديم الطراز • وهم يحبون اطالة الحديث عن شىء ترتبط به ذكريات جذابة فاتنة ، كسيف نابليون مثلا ، أو أثر باق عن أحد القديسين ، أو تمثال لجان دارك • وقد تلقى مثل هذا النوع من التكريم مخطوطة كتاب شهير فى العلوم أو الآداب ، أو طبعته الأولى ورغم أنه أصبح عتيقا فيما يتعلق بوظائفه الأولى والرئيسية فانه يضطلع بوظيفة اجتماعية جديدة باعتباره موضوع دراسة لها أهميتها • بل الحق أن مبحثا مما كتبه فاراداى لا يزال ذا أهمية عند مؤرخ العلوم • وربما عاد اختراع قديم بشىء من الفائدة والاستثارة على الطالب أو المخترع العصرى •

ونحن فى الحقل الجمالى يختلف سلوكنا نحو مختلف الفنون

وأنماطها • وهجران الطرز فى كثير من الفنون الشعبية يكاد يدانى فى سرعته هجران السيارات • فالناس ، سيما الشباب ، يريدون مشاهدة آخر الأفلام وأحدث الحفلات الموسيقية ، وأن يستمعوا الى أحدث الألحان ويرقصوا عليها ، وأن يقرأوا ما أصدره أحدث الروائيين ويطلعوا على آخر ما ظهر فى الصحف من مسلسلات هزلية • أما القديم من هذه جميعا ، فسرعان ما ينصرفون عنه تماما ، اللهم الا حين يعمد شخص قديم العقلية (لعله يكون مديرا لأحد المتاحف) الى عرض قصير الأجل لفنون الأمس الشعبية • وعندئذ يحييها الجمهور بمشاعر متضاربة : كالاعجاب الفاتر مثلا مختلطا بالمسرة المشوبة بروح التنازل نحو ذلك الشىء المضحك الغريب •

ولكن هل الانتاج الجديد أفضل ؟ وهل قيم القديم جميعا محفوظة فى الجديد ؟ ان الآراء غالبا ما تختلف فى كل من الفنون والعلوم • ولا مشاحة فى أن هناك تطورات تكنيكية فى كل من الفيلم المعاصر أو السيارة ، لا توجد فى مثيلاتها فى عام ١٩١٠ • والمباحث العلمية الجديدة لها فى العادة مبررات وأسس أقوى تهيىء لها ادعاء التفوق ، ولكن النظرية الأخيرة لا يتهيأ لها على الدوام ما يؤيدها • فالعلاجات الطبية المبشرة بالفائدة ونظم التغذية الخاصة ، التى تؤيدها البينات المعقولة فى ظاهرها ، كثيرا ما تطرح جانبا ، وفى علم الفلك تظل النظريات المتضاربة قائمة لعدة قرون ، كالنظريات المتعلقة بطبيعة الضوء وأصل النظام الشمسى• ويتذبذب اجماع العلماء بين هذه النظريات •

وفى العصور الغابرة كان الناس يتصرفون حيال أنواع معينة من الفنون بالطريقة نفسها التى يتصرف بها العصريون نحو العلوم والمخترعات• فانهم كانوا بنفاد صبر يقذفون بالقديم جانبا أو يدمرونه لكى يفسحوا المجال أمام الجديد • وكان هذا يتم أحيانا على أساس الدين ، كما حدث بعد الامبراطور قسطنطين حين دمر المسيحيون المعابد والتصاوير والتماثيل

الوثنية مستخدمين أحجارها فى أغلب الحالات لاقامة الكنائس المسيحية • ولأسباب مشابهة لهذه ، أقدم الغزاة الأسبان على تدمير فنون الأزتيك والمايا بأمريكا الوسطى • كما أنه يتم فى أحيان أخرى على أسس تمت الى الجمال ، وشاهد ذلك أن الكثير من الفنون القديمة والقوطية تم تدميرها فى « عصر النهضة » ، وغالبا ما يتجلى هذا النوع من القسوة نحو الأعمال الفنية السابقة ، ابان الفترات الخلاقة العظيمة مثلما تظهره فترات لا تستطيع التذرع بمثل تلك الحجة • ذلك أن الفنانين ورعاة الفنون ونصراءها يبلغ من ثقتهم بقدرتهم على انتاج فن أفضل فى الغد ، أن يدمروا الفن القديم بمنتهى الهدوء ، وبدون وخزة ضمير واحدة • وفى الفنون التى يسودها هذا الاتجاه ، تتعرض الأعمال الفنية للهجران السريع ، وذلك الى حين على الأقل •

وسواء وجب أن يكونوا كذلك أو كانوا كذلك فعلا ، بمقتضى المعايير العالية ، فهذا أمر موضع جدل فى أغلب الأحيان ، وذلك أن الأذواق كثيرا ما تتغير ، وتنعكس رأسا على عقب • فان هناك الآن من مهرة الصناع المدربين من يشتغلون فى كشط الصور الجصية (الفريسك) المتأخرة بكل من ايطاليا وفرنسا ، رغبة فى الكشف عما تبقى من صور جصية أقدم • ويرى بعض المؤرخين من أمثال شبنجلر أن الجنوح الى اعزاز وتوقير الأعمال الفنية السابقة ، كما يتجلى فى ملء المتاحف الفنية بالتحف ، يعد علامة على نقص الخلق والابتداع • ومن وجهة النظر هذه يتجلى أن ما يحدث فى عصرنا من هجران سريع فى كل من حقلى العلوم والاختراع يعد آية على موفور حيويتنا الخلاقة فيهما • ويمكن أن يقال هذا القول نفسه عن فنوننا الشعبية العلمانية كالأفلام السينمائية مثلا• وعلى العكس من ذلك ، فان جنوحنا الى اعزاز أمثلة معينة قديمة من الفن الدينى : ــ المعابد والكنائس والتصاوير والنحائت والزجاج الملون ــ يمكن ربطه بحقيقة واضحة ، هى أننا لم نعد ننتج الشىء الكثير مما يمكن نسبته

الى الأصالة في هذا الحقل ؟ ذلك أن القـــدرة الخلاقة المصرية قد اتجهت الى مسارب أخرى •

والهجران المخطط السريع ، يعتبر اليوم سياسة معترفا بها فى أنواع من الفن النافع ذى الانتاج الكبير ، كالملابس والسيارات • فهو لا يؤثر فحسب فى النواحى التركيبية والنفعيـة للمنتج ، بل يؤثر فى النـواحى الجمالية أيضا • ذلك أن الأجزاء والمواد لا تصنع لتبقى الى الأبد ، ولكن لتبلى فى زمن قصير نسبيا ، بحيث يحتاج مالكها الى شراء سلعة جديدة • ويجوز لأى رجل أفقر قليلا أن يستخدم السلعة القديمة الى حين ، ولكنه سيضطر الى دفع مبالغ متزايدة من أجـل الاصلاحات • كما أن السـلعة بينمـا تكون من حيث التركيب قابلة للاستخـدام ، فان مظهـرها يصبح مهجـورا قديم الطراز ، ذلك أن تصميمـات متطرفة وشـاذة وشـديدة الزخرفة تصنع وتنتج لكى تكون أحدث طرازاً فى موسم ما ، ثم تصبح قديمة الطراز بشكل سخيف فى الموسم التـالى • وكثيرا ما يتجنب الناس ولا سيما طوائف الشباب الفتية المولعة بالطراز الحديث انتاج ما يسـمونه بالأشـكال « الكلاسيكية » والبسيطة الخـالدة ، وكرد فعل لهذا ، تعمد الصفوة من بعض الجماعات كالطلبة فى بعض الكليات الأرستقراطيـة الى المحافظة الشـديدة فى الثياب •

والهجـران السريع هو الناحيـة السـلبية لبحث تواق الى الجـدة والأصالة والتقدم • على أن الأمرين كليهما قد يكونان ضحية التضليل ، أو لعلهما يتبعان قيما زائفة ، ولكن هذه العملية حقيقة موضوعية كما أنها سمة من ســـمات الثقافة الغربيـــة الحديثة • والفنـون الجميلة الأكثر جدية والتى تهم الصفوة الممتازة ، تتجلى فيها تلك السمة بالمثل فى صورة دافع دائم يلحف فى طلب الأصالة ، وعدم محاكاة أى أسلوب أو فـنان سابق ولو حتى تكرار المرء أسلوبه الخاص المستقر خشية الوقوع فى براثن صيغة جامدة • وفى مقابل هذا الجنـــوح كثيرا مايوجد ضغط من الناحية

الأخرى صادر من التاجر والجمهور لحمل الفنان على تكرار طراز ناجح من الانتاج ما دام (موضـة) رائجـة • وهو يعبر عن نفس الرغبـة فى التوزيع الواسع الانتشـار الذى أفضى الى الانتـاج الرخيص بالجملة والى الاتصال بالجماهير بوسائل زهيدة الثمن فى حقول أخرى ، والذى يؤدى فى فن التصوير والنحت الصغير الى صنع نسخ رخيصة تطـابق الأصل المأخوذة عنه فى أمانة مذهلة ، كذلك فان بين السكان على الدوام جماعات أوتيت أذواقا أكثر محافظة • فمنهم من هو فى منتصف الممر ويهمه ألا يبدو متطرفا راديكاليا ولا صاحب نزوات تستهويه المستحدثات ، ومنهم أرباب الفطنـة المتبحرون فى العـلم والخبرات ، الذين يقـاومون الذوق الشعبى المتجه الى الموضات الجديدة ، بالطعن الصريح والسخرية من كل جديد فى حقل تخصصهم ، بينما يمتدحون فى الوقت نفسـه عملا فنيـا عتيقا أو معتقدا تقليديا باليا • ومن المفارقات أن بعض الناعين على « الفن العصرى » من المخلصين المتحمسين للروح التصوفية الشرقية والوسيطية فى الفنون والفلسفة مولعون باقتنـاء أحدث أنواع السـيارات والأجهـزة والأدوات الميكانيكية • ويصدر عن هذه الفئة من جماعة الصفوة ، الغالبة فى محافظتها فى مجالات معينة ، انكار قوى لكل تقدم فى الفنون ، واصرار شديد على الفكرة القائلة بأن الأعمـال الفنية السابقة لا تصبح عتيقـة مهجورة • وهم يبتهجون بتمجيد أعمال غير معروفة وعسيرة ، لا تحظى بشعبية عند جمهرة الناس ولا حتى عند غالبية النقـاد الضليعين ، معتبرين اياها من الدرر اليتيمـة • ولكى يختلفوا عن سـائر النـاس ، ويستلفتوا الأنظار اليهم على أنهم ذوو عقليـات أصيلة يهاجمـون الأسـاتذة الأفذاذ القدامى الذين يجمع الناس عليهم مثل شيكسبير ، ويشنون الحملات على الطرز التاريخية المبجلة مثل فن النحت الاغريقى المتأخر •

على أن هناك من وجهات نظر الاتجاه والسلوك الاجتماعى ، طرزاً ودرجات منوعة للهجران فى الفن• ذلك أن عملا أو أسلوبا فنيا قد يكون

حيا بدرجة متفاوتة ، وقد يكون ناشطا قوى النفوذ داخل احدى الثقافات فى أية لحظة معينة • وهو لا يكون على تلك الحال بدرجة متساوية فى جميع أرجاء العالم كافة ، ولكنه أكثر نشاطا فى بعض الجماعات ، التى هى فى العادة وان لم تكن دائما ـ الجماعات التى نشأ فيها • خـذ مثلا الملحمة الهندية الكبرى « الماهابهاراتا » ، فانها تتخلل الثقافة الهندية وتجرى فى عروقها ، ولكنها على الجملة قلما عرفت ببلاد الغرب • ورغم ذلك ، فان الاتجاه الراهن يرمى الى تعريف روائع الأعمال فى كل ثقافة ، تعريفا أوسع نطاقا وفى أسرع وقت ، لغيرها من الثقافات •

وأعلى مستوى من الحيوية يبلغه أسلوب من الأساليب هو حين يمارسه وينتجه بنشاط الفنانون القادة وهم قادة الأسلوب فى المجموعة ، أما بالنسبة للعمل الفنى ، فان أعلى مستوى للحيوية الثقافية فيه ، هو أن يهرع الناس فعلا الى محاكاته أو منافسته ، وليس ذلك بأن ينقل بالضبط ، بل أن يتبع فى النواحى الهامة شأن ما جرى للوحات جوتو وماساتشيو فى أوليات « عصر النهضة » بايطاليا • وعلى هذا النحو كان أسلوب الدراما فى عصر اليزابث ، كما يمثله مارلو وشيكسبير ، قائما بالفعل بانجلترة فى أخريات القرن السادس عشر وأوليات السابع عشر • كما كان الأثاث من طراز لويس الرابع عشر ينتج فعلا أثناء حكم ذلك العاهل بفرنسا ، وكذلك كان أثاث تشيبنديل Chippendale ينتج فى انجلترة فى القرن الثامن عشر • والغالب أن الأسلوب أو الطراز لا يصل الى أقصى ذروة نفوذه الا بعد وفاة منشئه • ويكاد يكون من المستحيل أثناء ذلك الوقت ، التأكد من أى الفنانين سيحظى بأدوم أثر باق ، وأى الأساليب هى مجرد نزوات عابرة لا تلبث أن تزول وأيها تعتبر المنجزات الرئيسية لتلك المدة •

وهناك على المستوى الثانى للحيوية ـ وهو الأدنى قليلا ما ـ تقوم الأساليب التى لا تزال تنتج بوفرة ، ولكن ليس على يد أبرز قادة

الأسلوب ، أولئك الذين اتجه اهتمامهم وجهة أخـرى • والى هذا الحد نفسه لا تزال الأنظمة المعمارية الاغريقية حية ، الى درجة أقل فى السنوات الأخيرة• ولا تزال الكنائس القوطية المحدثة والتصاوير التأثرية والكراسى من طراز لويس الرابع عشر وتشينديل تصنع مع تنويعات أصيلة • وربما اعتبرها الطليعيون من الفنانين والنقاد قديمة الطراز مشبهين اياها « بالقبعة القديمة » ، بينما هى لا تزال تصعد الى القمة عند الجمـاعات الريفية أو الأكثر محافظة • وقد يحدث أحيانا أن أسلوبا يبدو باليا Passé يـرفع ثانية الى أعلى مستوى على يد فنان عظيم مثلما فعل يوهان سباستيان باخ بالموسيقى البوليفونية •

فأما المستوى الثالث من الحيوية فتستقر عليه تلك الأعمال والأساليب التى لم يعد أحد ينتجها فى الأشكال الجديدة الى أية درجة كبيرة ، ولكنها لا تزال تلقى الاعجاب فعلا ؛ اذ تنشر وتقرأ وتمثل ، أو تعرض عرضا ظاهرا على جمهور يهتم بها مقابل شىء من النفقة المالية أو الوقت أو الطاقة• فهى أشياء حية فى ضمير التقدير ولكنها ليست كذلك فى كيان الانتاج • ثم ان المنتجات التى لا تستطيع أداء الأصالة كتصـاوير الأساتذة القدماء المطبوعة بالألوان وأشكال كراسى تشينديل التى تصـنعها الآلات ، تصنع بمقادير متزايدة • والى هـذا الحد لا يزال كل من هوميروس وفيدياس ويوريبيدس ودانتى وشكسبير وكورنى وراسين وال جـريكو وفيفالدى وبتهوفن ، وطائفة ضخمة من الأساتذة العظـام والصـغار ، تعيش بقوة راسخة فى ثقافتنا • أجل ان أساليبهم لا تمارسها فى اللحظة الحاضرة أية مجموعة ضخمة أو عدد كبير من الفنانين ، فهى الى هذا المدى ، تعتبر من المهجـورات مثلما أصبحت عـربة الحصان شيئا مهجـورا • على أنهم كموضوعات للدراسة الناشطة والاعجاب الفعال ، ذوو نفوذ قوى على الفن العصرى الحاضر • فان مافيهم من روح العبقرية يسرى الى حـد ما فى الثقافة المعاصرة ويتخللها ، كما أن سمات مختارة من عملهم يمكن تمييزها فيها بواسطة التحليل المقترن بالخبرة • فظواهره الفذة التى لا نظير لهـا

تبدو فى الذوق المعاصر من عظيم القيمة بحيث لا يزال يفضل فعلا على الأشكال المتأخرة من الطراز الذى ينسب اليه ذلك العمل • ففى أية لحظة قد يبتعث هذا العمل أو الأسلوب بوصفه نمطا لمحــاكاة شاملة ومباشرة أكثر ، ولعل ذلك يكون فى وسط آخر • وهكذا حدث فى الآونة الأخيرة أن أحدث أزياء النساء قد تلقت الالهام من النحاتات المصرية والاغريقيــة والرومانية والصور الايطالية •

والمستوى الرابع وهو مهجور بدرجة أكبر ، يحتوى على الفنـانين والأعمال والأساليب التى لا يعرفها الا قلة من المؤرخين وغيرهم من العلماء• فهى أشياء اختفت تماما من الوعى العام ، حتى باعتبــارها مواضع ادراك ويشار اليها بايجاز فى المؤلفات الكبيرة فى تاريخ الفنون • وتعرض عرضا متواريا داخل أروقة المتاحف ، كما أنها عرضـــة للازالة من مكانها اذا احتاج اليه الأمر • ولم يعد أحد يعيد طبعها ، ولا تمثيلها ولا تسجيلهـا على اسطوانات الفونوجراف •

والخامس هو المطهر أو موطن النسيان الكامل ، لأولئك التساء الذين دمروا تدميرا تاما ، أو دفنوا أو توارت ذكراهم أو أغفلوا ، وهــو آهل تماما بمن فيه ، وربما كان فيهم طائفة من أعظم أساتذة الدهر كله •

وفى هذا العصر المتقلب الذى يعاد فيه على الدوام تقيم الحسنات ، لم يعد أحد مطمئنا على حصوله على مكان دائم ثابت فى أى مستوى • فقد يستخرج من باطن الأرض بعض الأعمال المنسية أو يضـــعها تحت الضوء الكشاف أحد النقاد ذوى النفوذ القوى • وتهبط أشياء عزيزة قديمة مثــل تاسو وجوليو رومانو وجولدونى وأنشودة رولاند وقصة الوردة الرومانتيكية الى الذبول الوجيز أو الدائم • ويقال لنا : « ان أحدا لا يقرأ بيرون اليوم• » وقد أدى اختراع اسطوانة الفونوجراف الطويلة المدى والدوران الى رفع عدد ضخم من الملحنين شبه المنسيين هم وأعمالهم من المستوى الرابع الى الثالث • واكتشف الناس أعمالا مفقودة لشوبرت وهايدن ورامبرانت•

وما يكاد الفن يصنع صـــناعة سليمة أو يســـجل فى مواد دائمة ، حتى يستطيع العيش عدة قرون فى حالة حيوية مؤقتة ، منتظرا الفرصـــة التى يمارس فيها سحره عند الطلب • كما فعل ذلك تمثال فينوس الميليسى •

وفى ثنايا عملية هذا الهجران الذى يكاد يكون شاملا ، مع مايصحبه بين الحين والآخر من دوام على قيد الحياة ومن إنبعاث الى الحياة ، غالبـــا ما تتغير الوظائف الاجتماعية لأحد الأعمال الفنية تغيرا جسيما • فهو يحظى بالصيانة والاعجاب وربما بالمحاكاة لأسباب مختلفة تغاير تلك التى سادت عند ظهوره أول مرة • وقد جرى فى العصور الحديثة اعادة تقييم شاملة كاملة للفن الغابر على أساس معايير جديدة ، أهمها معايير الشكل والتصميم الجمالى • واذا برسوم الكهوف فيما قبل التاريخ والأقنعة القبلية والقنائش التى صنعت فى الأصل لأغراض السحر ، والتصاوير والتماثيل الدينيـة القديمة والوسيطية ، يعاد تقييمها باعتبارها عظيمة على هذا الأساس الجمالى الأدق معيارا • فطرحت جانبا الى حد كبير كل الادعاءات القديمة باستحقاق الجدارة على أسس سحرية أو دينية أو خلقية أو وطنية أو عاطفية ، وترتب على ذلك رفع بعض الأعمال من زوايا النسيان والحط من قدر غيرها • فما أكثر الصور القديمة البالية الناصلة* التى تصور موضوعات لم تعـــد تستثير الاهتمام ، والتى تعـــوزها حتى الصفات الجماليـة اللازمة لقيامها بوظيفتها (وذلك عند معظم المشاهدين على الأقل) كمثير للمتعة البصرية ، والتى أصبحت الآن موضع الاعزاز بأحد المتاحف من أجـــل أهميتهـــا التاريخية فى غالب الأمر ، لأنها كانت تمثل خطوة تسبق زمانها ، أو لأن صانعها هو رسام شهير • وهكذا قد يخصص « لأستاذ قديم » مكان مبجل على المستوى الثالث للنشاط ؛ لأن أعماله أوتيت القدرة على أن تروق بشدة وبطريقة ما ــ لعلها طريقة جديدة لم يدركها أحد فى زمانه ــ لدى الجيل الجديد من قادة الثقافة • ومن هنا يتبين أن مايسمى «بالعظمة» ان هو الا

(*) نصل اللون : زال (المترجم) •

القدرة على اثارة اعجاب الصفوة المثقفة على امتداد عدة قرون ، ولعل ذلك يتم بطرق مختلفة ولأسباب مختلفة .

وعلى الرغم من أن بعض الأعمال الفنية السالفة تصان وتحترم ، فمن الجلي أن الأغلبية الساحقة منها لا تحظى بهذا الجد السعيد . والذين يذهبون الى أن الأعمال الفنية لاتصبح مبتذلة مهجورة ، انما يفكرون فى قلة ـ متناهية الصغر ـ من الأمثلة ، التى كان من حسن حظها أن نجت من البلى والتدمير ومن تقلبات الأذواق ـ ولا يكاد يتبقى شيء من اللوحات الجدارية الاغريقية فى العصر الكلاسيكى . ترى كم من أغنيات وقصص وقصائد وألحان موسيقية ورقصات وجواهر وأزياء وأطباق من طعام وقصور قد ذهبت وفقدت بالنسبة لما بقى من كل نوع منها فى تراث عالم الفن ؟ فان كثيرا منها دمر بمحض الصدفة أو أثناء موجات التدمير الشامل على يد الوندال، كما أن الكثير الآخر منها دمر بوصفه مبتذلا مهجورا أو مجردا من القيمة ، على يد محبى الفنون الذين فضلوا عليه طرازا جديدا . ألا ترى كيف تصبح مكتباتنا العامة مكتظة بقديم الروايات والمجلات التى ينبغى أن يلقى الكثير منها لتفريغ الأرفف . وتحتوى المكتبات الأوربية على مجموعات ضخمة من المخطوطات والطبعات القديمة الخاصة بأعمال منسية : منها الملاحم المتكلفة الجلال ، والقصائد الغنائية المصطنعة ، والتراجيديات الطنانة التى تقلد عظماء الكتاب . وهى مؤلفات لا يقرؤها الجمهور ، ولذا لا يعرفها سوى عدد قليل من المؤرخين وأمناء المكتبات . ويحدث فى بعض الأحيان ، أن يعثر بينها على آية فنية رائعة مهملة ولكنها فى معظم الحالات تعد ميتة من وجهة نظر النشاط الثقافى . وقد حل محلها قلة من الأعمال البارزة ، التى يتقبلها الخبراء والجمهور على أنها تحتوى جميع القيم الجوهرية لمختلف طرزها وعصورها .

ولن يكون هنالك شيء أبعد من الصدق على ضوء الحقائق التاريخية ، من قول الدوس هكسلى « ان الفنان لا يصبح البتة قديم الطراز ؟ لأنه

يعمل بمواد لا تتغير ، وأنه « نظرا لأن الناحية الغريزية والانفعالية في الانسان وراثية ، فانها تظل على حالها لا ينالها تغير » . وذلك أن الفن لا يقصر تعامله البتة على أساس الطبيعة البشرية الوراثي البحت وحده وغير القابل نسبيا للتغير ، وانما يتعامل دائما مع التعديلات الثقافية التي ألمت بتلك الطبيعة الأساسية والغريزية والانفعالية . والفن في حد ذاته تغير مكتسب للميول الغريزية . فهو يروق ويعبر عن الاتجاهات والأذواق المكتسبة لدى بعض الجماعات الثقافية ، في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي . وقيامة بهذا هو قوام حياته ، مادام ذلك الجو الثقافي قائما . ومتى تغير الجو ، أو نقل العمل أو الأسلوب الفني الى آخر مختلف، فان فرص فتنته الدائمة تصبح قليلة ، وتفنى معظم هذه الأعمال والأساليب فاذا قدر لأي منها أن ينشب جذوره ويظل حيا في ثقافات أخرى ، جيلا بعد جيل ، فما ذلك الا لأنه راق تعديلا فسيحا ومستديما ألم بغرائز الانسان الأصيلة . وغني عن البيان أن الثقافات جميعا تتشابه في بعض النواحي ، وتختلف في نواح أخرى . وبقدر ما يعبر الأسلوب الفني عن اهتمامات ثقافية محلية بحتة أو مؤقتة ، وبقدر ما يروق لها وحدها تراه ينزع الى الانقراض والزوال في مكان آخر .

والحضارة الغربية المصرية متنوعة الاهتمامات الى أبعد حد ، رحبة الآفاق من حيث أذواقها . فهي تستطيع الى درجة غير مألوفة فهم منتجات الثقافات الدخيلة والاستمتاع بها ، مهما بعدت بتلك الثقافات الدار أو الزمان . وشاهد ذلك ما تجده من شدة الاهتمام وتزايد الاقبال على الألوان القبلية والمجلوبة من الشرق الأقصى من الفنون المرئية والمأثورات الشعبية (الفولكلور) والموسيقى والرقص (وكلها يتيسر الحصول عليه الآن في الأفلام والاسطوانات) ـ على أن الاقبال على جرعات كبيرة من الفن الدخيل أو البدائي الى أقصى حد لا يزال مقصورا على قطاعات صغيرة من الطبقة المفكرة . والكثيرون ممن يرفعونه مكانا عليا من الناحية النظرية، وربما قدموه على الفن العصري ، لا يقضون في مشاهدته بالفعل الا فترات

قليلة من الزمن ؟ اذ أن كثيرين منهم يفضلون صورا له معصرنة* ومهذبة وموجزة ؟ ذلك أن « أغنية الحب قبل التاريخية » التى يظن هكسلى أنها لن تفتأ تؤثر ، لن تستطيع فى الراجح شد التفات المستمع المصرى طويلا . وتدلنا خبرتنا على أن الصـــور أو النسخ الصحيحة الأصيلة من الأدب البدائى أدنى الى عسر الفهم ، وشدة تحديد المضمون ، فضلا على التكرار الممل فى غالب الأحيان ، كما هو الشأن فى سجلات الأنساب التى لا نهاية لها (مثل قول الكتاب المقدس « ولد له ») والمفاخر الرتيبة التى يقوم بها الأبطال الشعبيون . والموسيقى القبلية تنزع أيضا الى التكرار الى أبعـد حد ، وتفتقر الى التطور الزمنى حتى عندما تكون لها ملامح معقدة معينة ، مثل الدقات الايقاعية بالطبول . وما دام المستمع المتحضر يصغى اليها فى شقة باحـــدى المدن جالسا مســترخيا ، بدلا من الرقص على ايقاعاتها الاستهوائية Hypnotic عارى الجسد حول نار المسكر ، فانه سرعان ما يفقد اهتمامه بها . أما الأقنعة والفتائش (Fetishes) فليست بحاجة الى التفات مستمر باعتبارها أجزاء فى مجموعة تؤدى دورها فى الداخل . وفى امكان المرء بسهولة الاستمتاع بهما من أجـــل قيمتهما الزخرفيـــة الواضحة وحدها .

وليس من الضرورى فى قدرة عمل أو أسلوب فنى على شد الاهتمام أن تكون متناسبة مع قربه فى الزمان أو المكان . وأن الانســـان لتعتريه الدهشة والابتهاج لما عليه بعض القطع الموسيقية المصرية القديمة من عصرية مثل « أغنية عازف الهارب » (Harp) فان بعض القصائد الغنائية الغرامية المصرية تردد لحنا متواترا يعبر عن عاطفة خالصة . على أن من الخطأ أن نعمد بناء على هذه الحالات الاستثنائية ، التى تتجلى فى المجموعات الأدبية المختارة ـ الى اصدار التعميمات حول الفن القديم والبـــدائى بأجمعه ،

(*) « عصرن » يعصرن الشىء (Modernize) يجعله عصريا من حيث الذوق أو الاسلوب أو الطراز (المترجم) .

ومعظم الأدب المصرى القديم والمسمارى لا يحظى الا بالقليل من الاهتمام فى هذه الأيام ، اللهم الا عند العلماء المتخصصين ؛ وذلك لأنه انما يعالج بوجه خاص شئونا محلية سريعة الزوال .

ويحس النقاد المعاصرون بأبلغ الأسى ازاء ميل النـاس عامة الى الاستمتاع بالفنون وتقديرها لأسباب عاطفية ، أو لارتباطات شخصية بالقطعة الفنية ذاتها ـ من ملكوها من قبل ، وما الى ذلك ـ ومن أجـل ما يثيره الموضوع الممثل من اهتمام . وهم يقولون ان الذى ينبغى أن يكون عليـه المعول فى التقييم هو الشكل المدرك مباشرة ، وطريقة المعالجة . على أن من الميول السيكولوجيـة العميقة التأصل فى الأنفس التـأثر الانفعالى بالارتباطات البشرية المتعلقة بشيء يسمع أو يرى ، سواء أكان مداره هو سيف نابليون أم صورة ملونة « للعذراء وطفلها » . فلو أننا حكمنـا على الشكل المرئى فحسب ، لاستتبع ذلك منطقيا ألا نضع عملا فنيا عتيقا فى مكانة أرفع لمجرد أنه عتيق ، أو له ارتباطات تاريخية فاتنة . ولكن الواقع الذى لا شك فيه أن الناس يتأثرون عادة بمثل هذا النوع من الارتباطات ، ونتيجة لهذا ينزع عمل فنى عتيق امتد عمره قرونا ، أو حتى عمل يرجع الى عهد « جدتى » ، الى أن يكون بالفعل أقوى أثرا باعتباره موضع اهتمام واستمتاع ـ وليس ذلك فقط عند الفرد العادى الجـاهل . فان الخبراء المتمكنين يتأثرون هم أيضا بمثل هذه العوامل ، بدرجة أقوى مما يسلمون به . وهكذا ينزع مجرد كون الشيء أثرا من الماضى الجدير بالتذكر الى اضفاء دور اجتماعى جديد ومتزايد النمو على تلك الأعمال الفنية المحدودة القليلة التى عاشت . فهى تصبح صورا مثيرة للوجدان ، مشحونة بأشجان البعد ، وواقفة بجلال وسط زحمة اندفاع واضطراب الحضارة الميكانيكية بوصفها رموزا « لعصر ذهبى » مفقود من الفتوة والشباب الثقافى . وعليها نسلط أوهامنا المثالية التى تجعل من الماضى زمنا أسعد ، وأجمل وأكثر خلقا وابداعا من الحاضر . وهذا بدوره يدفعنا الى تمجيد عظمة الأعمال

الفنية العتيقة ، وانكار أن الفن قد يصبح مبتذلا مهجورا بصفة عامة •

والتقادم في الفن وغيره من المنتجات البشرية وثيق الصلة بالعمليات الأخرى الخاصة بالانتقاء الطبيعي والصناعي • فما هو حي ثقافيا ويقوم بوظائفه هو ما تم انتقاؤه ، اما بواسطة الطبيعة أو التخطيط البشري ، أي اما عرضا أو قصدا • وما تسميه « بالمهجور » هو ما تنزع الى اهماله اهمالا كاملا أو جزئيا • وكذلك الشأن في التطور العضوي ، فانه هو الآخر يحتوي على درجات متوسطة كثيرة من الحيوية والهجران ؛ ذلك أن أحد الأنواع قد يظل حيا ، وان لم يكن شديد الكثرة ولا موفور الصحة ، عصورا طويلة على الرغم من وجود أجزاء أو سمات سيئة التوافق لعلها بقية حية من أجزاء وسمات كانت نافعة في يوم ما • والانسان يعوقه الى حد ما وجود عدد من هذه الأعضاء اللاوظيفية وقد اضمحلت أنواع كثيرة حتى أضحت مجرد عدد قليل من الأحياء ، تعيش عيشا محفوفا بالمخاطر يكاد يقارب الانقراض • ومن الناحية الأخرى ، قد غزا الانسان والبعوض متسعات هائلة من الكرة الأرضية ، كما انتشر الحبار (السبيد) في البحار• ولا شك أن هذه أنواع ديناميكية ميالة الى التوسع ، بالغة القوة في حيويتها كأنواع •

وهكذا كان في الوقت الحاضر حظ السيارة والطائرة ، وكذلك شأن الفيلم السينمائي • فان هذه طرز جديدة ، يعيش الى جوارها أعداد ضخمة من طرز الفن ومنتجات الفن أبسط وأكثر بدائية ، انحدرت الينا على كر العصور دون أن يمسها الا القليل من التغير • وهي أشياء ليست مفرطة النشاط من الناحية الثقافية ، ولا تقبض على بؤرة الاهتمام ، كما أنها ليست مسارب تسلكها أعظم الحماسات خلقا وابتـــداعا • فان وعاء الفخار غير الصقيل مثل أصص الزهور ، هو أحدها ، والمضرب الخشبي مثال آخر ، كما هو الحال في لعبة الكروكيت • وبعض ما للأطفال من ألعاب ورقصات وحكايات الجان Fairy Tales عريقة في قدمها ، ولكنها لا تزال تمارس

ممارسة ناشطة • وغنى عن البيان أنها بوصفها منتجات للتطـور الثقافى ، ربما تفوقها منتجات أخرى ، ولكن شيئا لا يحل محلها ولا يجعلها مبتذلة مهجورة • وبطريقة مماثلة يحدث فى العالم العضوى ، أن يواصل عدد لا يحصى من الأنواع حياته ، بطريقة موفورة النسل أو محفوفة بالأخطار، تفوق عليها تطور الانسان وغيره من الثدييات • فهى أنواع بلغت نهايات طرق مسدودة ، ولم تعد تتغير الا قليلا • والتطور عضويا كان أو ثقافيا ، لا يتقدم بسرعة بالغة الا على امتداد خطوط استثنائية قليلة العدد ، كأنما يسيره دافع قوى هو « ارادة كونية » عنيفة ولكنها منتشرة • وفيما عـدا ذلك قد تدوم الأنماط الثابتة حقبا جيولوجية بأكملها •

٥ ـ الخلاصة :

تناول هذا الفصل حجة أعداء التطور القائلين بأن الفن لا يمكنه أن يتطور لأنه ليس تراكميا . فهم يقولون ان الفن يختلف عن العلوم اختلافا جوهريا من حيث :

(أ) أن الفن « يبدأ من البداية » ،

(ب) وأنه لا يحتفظ بتجديداته ولا يضمها اليه ،

(ج) وأنه لا يصبح باليا مهجورا بأية حال .

ولسنا ننكر أن هناك فارقا حقيقيا بين الفنون والعلوم من هذه النواحي ولكن ذلك فارق في الدرجة فقط ، كما أنه آخذ في النقصان شيئا فشيئا ، وهو مثال على التخلف الثقافي الذي يرجع الى أسباب مؤقتة . ولم تكن العلوم في مراحلها الأولى تراكمية بصورة نسقية منظمة . وقد أخذ الفن يزداد من هذه الوجهة تقدما كلما تطورت المناهج العصرية لحفظ ونقل منتجاته وأهدافه وتقنياته . وقد كان في وسع الفن أن يفعل ذلك بطريقة أسرع لو أن المهتمين بالفن شاءوا أن يجعلوه أكثر تراكمية . أما امتناعهم عن ذلك فيرجع من ناحية الى مايبديه الفن الرومانتيكي من عداء نحو العلوم والتكنولوجيا .

على أن نظرة أدق الى تاريخ الفنون تظهر بأنها كثيرا ما تكون بالغة التراكمية ؛ ذلك أن ما ظهر من تجديدات في شكل الفنون وأسلوبها ومضمونها العقلي فضلا على تقنياتها ظلت تنتقل من جيل الى آخر على نطاق واسع ، وقل من الفنانين أو مدارس الفن من « يبدأ من البداية » بمعنى

الكلمة • فهم يبنون فوق عمل من سبقهم من الفنانين • وعناصر الأساليب الأقدم واضحة تماما فى الأساليب الأحدث •

وتوجد فى كل فترة أعمال فنية معينة تختلف اختلافا عظيما من حيث مقدار الفنون والثقافة السابقة التى تضمها اليها وتعيد تنظيمها مباشرة • وبعضها مثل الصور الجصية (الفريسك) التى صورها ميكلأنجلو بكنيسة السستين مثقلة بشدة بالتقليدى من الأشكال والاتجاهات والمعانى الكلية •

ثم ان طرز الفنون وأمثلتها فى كل عصر تختلف أيضا من حيث مبلغها من التقادم• وهو أمر يصدق كذلك على المخترعات والمباحث العلمية• ولا شك أن الميل العصرى الى التقادم السريع فى جميع الحقول ، بما فى ذلك الفنون ، يرتبط بسريع التغيرات والرغبة فى التقدم •

الفصل العشرون

الفنون بوصفها تقنيات سيكولوجية إجتماعية

١ ـ التقنيات الجمالية والنفعية : تكنولوجيا الفن

مما يتفق عليه الناس على وجه العموم أن الفنون أقل تراكميـة فى جملتهـا من التقنيات (Technics) النفعية ، وان كان الواقع ، كما رأينا فيما سبق ، أن الفنون أكثر تراكمية مما يدركه الناس بصفة عامة • وعلى النقيض من العلوم التطبيقية ، تفتقر الفنون الى الوسائل والمناهج التى تعينها على مواصلة انتقاء ثمار الخبرة السابقة وصيانتها واعادة استخدامها بطريقة نسقية منتظمة • ومن الجلى أنها تفتقر الى الحافز الذى يدفعها الى القيام بهذا الجهـد ، أو قل ، انه على الأقل ليس هناك ضرورة ملحة لجعل الفنـون تراكمية أكثر ، بل ان هناك على العكس من ذلك رضا تاما فى جانب الفنون بحالتها الحاضرة من حيث هذا الاعتبار • ولو أن انسانا استحث الفنون على منافسة العلوم فيما تسعى نحوه من تقدم تراكمى ، لجاز أن يكون الجواب أن هناك قيمة عظيمة للفنون هى تنوعها الكبير ، وما فيها من لمسة شخصية وتباينها الرائع فى الأسلوب • فلو أن على الفنون أن تبدأ من جديد تماما كل بضعة قرون ، فبها ونعمت •

ولسنا نعنى هنا أساسا بما هو مرغوب أو غير مرغوب فى الفن، وانما باتجاهات ووقائع تاريخـه • ومن وجهـة نظر مذهب التطور ، فانه لأمر يدعو الى الاعتراض أن نجد هذا الميدان الضخم الهام للثقافة ، الذى يبدو

قائما يتحدى الاتجاه الرئيسى • فما سبب ضآلة هذا التراكم ؟ وهل هو شيء دائم لا سبيل الى تغييره ، أم هو ظرف يحتمل أن يتغير فى ثنايا التطور الثقافى العام ؟ ان هذه الأسئلة قلما طرحت ، على أن هنـاك جوابا واحـدا نجده ضمنيا في الرأى التقليدى القائل بأن الفن يختلف اختلافا جـذريا عن العلوم ، وأنه ليس فى الامكان أى التقـاء أو تعـاون على امتـداد هذا الخط ، وقد سبق لنا أن رفضنا هذا التفسير المفرط فى بساطته •

والقضية التى نبحثها فى هذا الفصل هى أولا : أن الفنون لا تختلف اختلافا جذريا عن التقنيـات النفعيـة ولكنها فى الحقيقـة نوع آخـر من التقنيات ، ولكنه نوع نفعى ، وأن البون الحديث الفاصل بينهما مؤقت ، يبالغ فيه بعض النظريين ، وثانيا : أن الفنون أو التقنيات الجمالية تخلفت عن النفعية فى تبنى الطرائق العلمية فى التفكير ، وثالثا : أن هذا يساعد على تفسير افتقارها النسبى الى الطابع التراكمى ، ورابعا : أن المناهج العلمية أخذت تدخل بالتدريج فى حقل الفنون أيضا ، وربمـا زادت فى ولوجها فيـه مستقبلا ، حسنت عاقبة ذلك أو ساءت • وخامسا : أن الفن سيصبح أكثر تراكمية ان اطرد تقدم هذا التغير المنهجى •

وليس معنى ذلك أن الفن سيتخلى عن مناهجه الخاصة تخليـا كاملا ويستبدل بها مناهج العلوم الحالية المحددة باحكام • فأما معناه الفعلى فهو ما سنراه فى الأقسام القليلة التالية • فان التغير سيكون جزئيا واختياريا ، غير ملزم أى فنان على اتباعه ما لم يرد هو ذلك • على أن ضرر اتباع هذه الخطة أو منفعتها يتوقف ، كما هو الشأن فى كل العلوم التطبيقية ، على نوع الأشخاص الذين يوجهون العملية ، وكيف يستخدمون القوة الكبرى التى تمنحها العلوم •

وما معنى قولهم ان الفنون ضرب من التقنية ، وهى من هذه الناحية مماثلة للزراعة وصـناعة الفخـار وصنع الأدوات والأسلحة ؟ معنى هذا ببساطة أنها جميعها ، أى الفنون ، أساليب متطورة اجتماعيا للوصول الى

تنفيذ أعمال ، والى ضبط وتنظيم نوع من الظواهر بغية الوصول الى نتائج مرغوبة • فهى مهارات وعمليات مستنبطة ومكتسبة تنتقل عن طريق الثقافة، وتنطوى على بعض أنواع معينة ذات أداة وظيفية •

والفرق بين التقنيات الجمالية والنفعية فرق هام ، ولكنه مع ذلك نسبى وجزئى ، فالتقنيات النفعية تهدف بدرجة كبيرة الى توفير حاجات الانسان المادية والبدنية ، وذلك بتنظيم وضبط مختلف أنواع الأشياء المادية • وهى تعالج فى المقام الأول الأشياء اللاحية inanimate والعضوية كالحجر والطين والخشب والفلز والفحم والكهرباء والقوة الذرية ، وتعالج النبات والحيوان فى بعض الأحيان ، وكذلك تعالج الجسم البشرى ، كما هو الشأن فى الطب • وهى تهدف الى غايات عامة مثل الصحة والراحة والأمن ، والى الحصول على الطعام والملابس والمأوى وتوزيعها ، والى استتباب النظام المدنى والوقاية من الأعداء • ومن التقنيات النفعية الأخرى ما هو اجتماعى وسيكولوجى بشكل أكبر : فمن أمثلة ذلك القوانين والحكومات والمناهج والنظم المالية والتجارية والتربوية • ولا تنسى أن محاضرات التربية وكتبها الدراسية هى نفسية اجتماعية فى أهدافها وفى أنواع الظاهرات التى تحاول تنظيمها وتوجيهها •

وكثيرا ما يدرج الفن والاشباع الجمالى مع هذه الأمور ، وفى بعض الأحيان يعمل الفن باعتباره جزءا من التربية • والفن تقنى نفسى اجتماعى أكثر منه فيزيائى • وكذلك الشأن فى الطب العقلى والعلاج النفسى فانهما أيضا من التقنيات النفسية الاجتماعية ، ولكنهما كذلك يعنيان نوعا ما بالأساس الفيزيائى للصحة العقلية • وهما أيضا يستخدمان الفن الى حد ما • والفن مثل التربية يعالج الظواهر الطبيعية فضلا عن الظواهر العقلية والوجدانية ، وهو يستخدم أشياء طبيعية ، كموجات الضوء وموجات الصوت وما شابهها من منبهات للأعين والآذان أو غيرهما من أعضاء الحس • وهو يحدث تأثيرات سيكولوجية فى مخ الشخص المدرك لها ،

مثيرا خبرات جمالية وغيرها من أنواع الخبرات الجوانية ، وهو أيضا من وسائل التعبير من جانب الفنان ومن وسائل الاتصال بينه وبين غيره من الأفراد • وكما هو الشأن في الأغاني والشعائر ، فانه يعد أيضا وسيلة للاتصال بين مستخدمي الفن ، والخبرة المقتسمة بينهم • وكثيرا ما يساعد الفن على تطور التماسك والاتجاهات المشتركة ، وان لم يكن ذلك هو الحال بالضرورة • والفن يعمل بواسطة تقديمه للحواس البشرية مركبات معقدة بدرجات متفاوتة وتتابعات من التفاصيل الحسية في المكان والزمان أو فيهما كليهما • وعن طريق الميول البشرية الفطرية والتكيف الثقافي ، تمتلك هذه المركبات والتتابعات القوة على اثارة الاستجابات المعقدة المتشابهة بدرجة ما بين شخص وآخر وثقافة وأخرى ، ولكنها شديدة التنوع في تفاصيلها • وهي لا تثير الادراك فحسب ، بل الفهم والخيال والرغبة والانفعال ، سارة كانت أو غير سارة ، وأنواعا كثيرة أخرى من الاستجابات تجيء في أشكال معقدة ومنوعة •

وتشترك الفنون والتقنيات النفعية في أشياء كثيرة • فكثيرا ما تتداخل هذه وتلك وتتعاون معا ، وبخاصة في تلك الفنون التي يسمونها بالنافعة كالعمارة وصنع الأثاث والفخار والمنسوجات والملابس والأواني • وكل هذه تنطوي على غايات نفعية وجمالية ، ويتعاون المصممون الفنيون والمهندسون العلميون في انتاجها • وقد تكون الصلاحية لوظيفة نفعية جزءا من معنى عمل فني • فعلم النبات وفن الحدائق يتعاونان في تنسيق زراعة الأشجار والزهور ونباتات الزينة • والعلم والفن يسكنان عالما واحدا ، أما الثغرة التي بينهما فقد سدت في كثير من الأماكن • فيعمل الفنانون والمهندسون جنبا الى جنب في الاذاعة والتلفزيون والسينما والطباعة المصورة بالألوان • ولا يخفى أن جميع المحاولات الرامية الى الفصل الشديد بين الفن والعلوم التطبيقية على أساس مصطلحات من أمثال : « النافع والجميل » ـ « والعقلاني والانفعالي » ـ و « العملي والجمالي » و « الفيزيائي والسيكولوجي » انما تتجاهل كثيرا من الأنواع والمركبات

الواقعة على الخط الفاصل بين كل من هذه وتلك • ومع ذلك ، فان هناك فارقا في التوكيد • ذلك أن الأنواع التى تصنف على أنها فن ، تنزع الى تأكيد الاعجاب أو الذوق الجملى ، على حين تنزع الأصناف الأخرى الى فعل ذلك بدرجة أقل أو لا تفعل مطلقا ، كما هو الحال فى استخراج الفحم من المناجم ونظام المجارى بالمدن •

ومن النواحى التى يختلف فيها الفن عن التقنيات النفعية أن غاياته أكثر غموضا ووظائفه أكثر تعدداء هذا الىأن وسائله أو تركياته الوظيفية موفورة الكثرة متعددة أيضا كما أنها غير واضحة الحـدود • وقد جرت العادة أن الأساليب والأجهزة النفعية تصنع وتستخدم لغرض نوعى معين أو طائفة من الأغراض شأن رءوس السـهام و « صنانير » الأسـماك • و « الفن » بوصفه مجالا عاما يعتبر شيئا غامضا يثير الجدل ، حيث يقصره بعض الناس على المنتجات « الجميلة » بل حتى الفائقة ، بينما يجعله آخرون يشمل جميع المنتجت البشرية التى لها وظيفة جمـالية أقرها المجتمع • وفى نطاق هذا الحقل غير المضبوط الحدود ، يلتمس الناس عددا وفيرا من الوظائف والقيم • اذ لم تجر العادة على أن ينعم الفنانون النظر فى أهدافهم ويبسـطونها فى دقة ووضـوح ، الأمر الذى لا يمكن المرء فى كثير من الأحيان من الاستدلال عليها الا من طبيعة المنتج والطريقـة التى يستخدم بها وينظر اليه بها فعلا •

وتتصف كثير من الفنون وبعض أعمال فنيـة معينـة بتعدد الجوانب وكثرة الوظائف ، اذ يكون لكل منها عدد كبير من الأهـداف الممكنة • فإن صورة معينة أو أغنية أو قصيدة قد تستثير استجابات كثيرة مختلفة فى أفراد مختلفين أو فى فرد واحـد اثناء أوقات مختلفـة • ومن الصعب على الفنان التأكد ، حتى لو شاء معرفة ذلك ـ كيف سيؤثر عمله فى الشرائح المختلفة من الجمهور اليوم أو بعد اليوم بجيل كامل • فانهم قد يجدون عمله الجاد سخيفا مضحكا ، وقد يجدون أعماله الجريئة شديدة التمسك بالعرف ، وتصميماته القوية فاترة وانية ، أو آثاره الفنية التى تبدو تافهة

والمنتجة بقصد التكسب ، أعظم كثيرا من التى زعم أنها أعظم آياته فى الفن رفعة • وان نفس المسرحية أو القطعة الموسيقية لتبدو مثيرة لدى البعض ، باعثة للاسترخاء لدى البعض الآخر ، ومملة لفريق ، ومتعة ذهنية لفريق آخر •

ومن هنا تنجم صعوبة تكييف الوسائل الفنية وفق الغايات الجمالية المحددة ، فان الثقافات والعصور المختلفة تستخدم نفس الفن الواحد فى غايات ووظائف مختلفة • وأحيانا يكون الهدف الرئيسى قائما على السحر، كما هو الشأن فى التمائم والتعاويذ ، ويكون أحيانا دينيا ، كما هو الحال فى المعابد ، وتماثيل الآلهة والتراتيل والرقصات الطقوسية ، وفى أحيان أخرى يكون سياسيا واجتماعيا ، كشأن الفن الذى يمجد ملكا أو نبيلا أو مقاتلا أو زعيم ثورة ، ويكون الهدف تجاريا أحيانا ، كما هو فى الاعلانات العصرية ، وعسكريا فى بعض الأحيان ، كما حدث فى القاء الرعب فى قلوب الأعداء واثارة الحماس وروح البطولة فى جيش الوطن • وقد تستخدم نفس الأغنية الواحدة أو الرقصة الواحدة أو الصورة الواحدة للتعبير عن قيم مختلفة فى أوقات مختلفة ، كما يحدث عندما تؤخذ « فتيشة » بدائية من قريتها فى الأدغال وتوضع فى متحف للفنون •

وعلى النقيض من ذلك تحاول العلوم التطبيقية تكييف مخترعات نوعية وفق غايات أو وظائف محددة على نحو مطرد الوضوح • فان كانت هذه المخترعات متعددة الأجزاء كما هو الحال فى السيارة ، فان المهندس يفكر مليا فى وضع برنامج محدد لوظائفها المطلوبة والوسائل اللازمة لها ، فان وجب سد حاجة جديدة ، أو مجابهة حاجة قديمة فى ظل ظروف جديدة ، تغيرت الوسيلة تبعا لذلك • وفى الفنون ، يصبح الناس كلفين بأسلوب أو بشىء معين ويستخدمونه من أجل قيم مختلفة • ويقدم الفنانون للجمهور أنواعا جديدة من الفن دون أن يقدموا اليهم تقريبا أى مفتاح يهديهم الى الغرض المقصود من تلك الأنواع ولا السبب الذى من أجله

يتوقع لتلك الأنواع أن تكون ثمينة • والجمهور اما أن يقبلها أو يرفضها، دون أي سبب واضح • ويختلف النقاد ، وكثيرا ما يفشلون في ايضاح السبب الذي من أجله يعدون عملا من الأعمال ناجحا أو فاشلا • فان العلاقات القائمة بين الوسائل والغايات يزداد اضطرابها يوما بعد يوم في حقل الفن مع نبذ القواعد والمعايير التقليدية • وفي الحين نفسه توضح العلوم التطبيقية غاياتها ووسائلها المباشرة أثناء تطورها ، وان كانت قيمتها النهائية في الغالب غامضة وموضع جدل •

ومفهوم التقنيات باعتبارها محتوية على كل من المهارات الجمالية والنفعية ، أي الفنون والعلوم التطبيقية ، أعرض وأوسع مجالا من مفهوم « البراعة » في الفن • ذلك أن المفهوم الأخير لا يشمل الا عاملا واحدا في الفن ، عاملا لا يعتبره الناس في العادة أهم العوامل • وهو يشير الى المهارات الأساسية في استخدام العدد والمواد الخاصة بكل فن معين أو صنعة على حدتها • وهو يشير الى سهولة أو مهارة قد توجد بصرف النظر عن القدرة الخلاقة أو الخيالية أو المخترعة أو المعبرة • والبراعة في العزف على البيانو ربما تتضمن سرعة العمل بالأصابع ، وهي في الرقص تتضمن الخفة في أداء حركات الرقص المتواضع عليها ، وهي في التصوير ، تتضمن سهولة استخدام المرقاش والمعرفة بالخطوات الضرورية في عملية ارساء الدهان والألوان بقصد الحصول على تأثيرات عامة معينة • وكثيرا ما يقال انه لكي يكون المرء فنانا حقيقيا من حيث التأليف أو الأداء ، يحتاج الى شيء أكثر كثيرا من مجرد البراعة الفنية ، وان بعض الفنانين أحرزوا العظمة فعلا مع قدر ضئيل من البراعة الفنية وذلك لأنهم كان لديهم شيء هام لا بد لهم من التعبير عنه في فنهم ، ووجدوا الوسيلة اللازمة للتعبير عنه بغير براعة فنية ممتازة •

ولفظة التقنيات وهي لفظة مشتقة أيضا من اللفظة الاغريقية الدالة على « الفن » ، يمكن تعريفها بطريقة اجمالية اكثر بأنها تشمل جميع

القدرات والعمليات المكتسبة الداخلة في الفن • والتقنية في صنع زورق أو وعاء مزخرف تتضمن ما في المنتج من المهارات والنواحي الجمالية والنفعية• كما تشمل القدرة على الاختراع ، ان وجدت في اعمال الفكر لايجاد ملامح وظيفية أو زخرفية جديدة• وهي تتضمن الأساليب المحلية والقترية، فضلا عن الضرورات الأساسية الوظيفية • وهي تتضمن الدور «الخلاق» للتصميم أو الانشاء ، فضلا عن أية قدرات للتفسير الدقيق تلزم لنجاح العمل • وتتضمن البراعة الفنية الأساسية لكل وسيط والقدرة على استخدامها بالطرائق التي ترغبها أذواق الزمان • وتشمل أدوات الفن أجهزته المبتكرة مثلما تضم القدرات العقلية المستخدمة في اختراعها واستعمالها • وتتضمن تقنيات الفن انتخاب وتنظيم جميع سمات المعنى والشكل والأسلوب وما توحي به من الانفعال والاتجاه ، وهي التي تستطيع التعاون على انتاج أثر سيكولوجي مرغوب •

وفي المرحلة البدائية ، تكون كثير من هذه المهارات والعمليات غير متمايزة نسبيا ، وغالبا ما ينفذها نفس الشخص الواحد ، فيصنع المصور ألوانه ومرقاشاته بيده ، كما يصنع الموسيقار نايه وكذا الأغنية التي يلعبها عليه • وصانع الحربة يمكن أن يصطاد بها وصانع البيت يمكن أن يسكنه• وثمة نتيجة لزيادة التفاضل (التمايز) (Differentiation) هي الفصل بين مفهوم البراعة الفنية وبين مفاهيم الخلق والابتداع ، والاختراع والتعبير•

وليس هناك أي ارتياب جاد في امكان تلقين هذا النوع المحدود من البراعات الفنية ، فانا نرى ذلك يحدث كل يوم بمدارس الفنون ودروس البيانو وتدريب صبيان الصناع • فهي تنقل بسهولة وتتراكم ثقافيا ببالغ اليسر ، وتنتشر وتصدر من مكان الى آخر ، كما تم ذلك من قبل من فلورنسا والبندقية الى أكاديميات باريس ، وقد انحدرت من عصر الى عصر على يد كل من بلليني وفيتر وفيوس وتشاليني وليوناردو دافنشي الذين تولوا نقلها ، لكي تستخدمها أجيال الفنانين المستقبلة •

ولكن ، يقال لنا ان هذه ليست جوهريات الفن ، وانما هي ظواهره الميكانيكية السطحية وهي تعنى أكثر ما تعنى بالأدوات والمواد الجادة وبالقواعد اللازمة للعمل بها . أما جوهر الفن فقوامه جودة استخدامها ، وليس ذلك مما يمكن تعليمه .

وهذه الحجة تحمل في طياتها شيئا من الصدق ، ولكنها تغلو كثيرا. ذلك أن عمليات الفن لا يمكن تقسيمها الى قسمين بسيطين أحدهما مادي والآخر عقلي ، أحدهما ميكانيكي والآخر خلاق . وربما كان الانسان خلاقا في اختراع طرائق فنية وأدوات أفضل للفن . ومن أمثلة ذلك (ستراديفاريوس وديزني) وفوق هذا ، فان الطرائق الفنية من النوع الآلي (Instrumental) ليست المظهر الوحيد للأستاذية الفنية التي يمكن أن تعلم وتنحدر من شخص الى آخر . ولا جرم أن دروس معلم عظيم مثل (ليوبولد أوبار) على الكمان (الفيولينا) ، ونصائح كبار الفنانين أمثال ليوناردو وهوجو وفاجنر وسترافنسكي وكاندنسكي الى صغار الفنانين ، لا تقتصر على الطرائق الفنية الآلية ، فانها تعالج مباشرة ما يعتبره هؤلاء الأساتذة الكبار أعلى القيم الجمالية في الفن . وهم يبحثون مثلا عليا شخصية وعمليات خلاقة . ان حكمة الفلاسفة والنقاد وعلماء النفس والاجتماع فيما يتعلق بالفنون منذ عهد سقراط الى وقتنا هذا ، قد انحدرت عبر القرون في مباحث الجمال والنقد والكتب اللازمة للطلبة لكي يمارسوا حرفهم وصناعاتهم . وهذه كلها تعالج الأساليب والقيم والمثل ومعايير الامتياز.وهي تؤلف مجموعة ضخمة من الحكمة واللوذعية العلمية المتراكمة، رغم مايدور من خلافات ، وهي تشكل مايمكن تسميته باسم التكنولوجيا قبل العلمية (السابقة لنشوء العلم الحديث) . ومن المعروف أن نسبة العلوم في التكنولوجيا الفنية أعظم في فن العمارة منها في الشعر ، ولعل ذلك راجع الى أن فن العمارة ينطوي على عامل نفعي أكبر ولا تشمل طرائقه الفنية وتكنولوجيته الأدوات والأساليب الميكانيكية فحسب ، بل تشمل أيضا أية نصيحة حول طريقة « العمل ، أعني أية نصيحة تراكمت في

صعيد كل فن . والتكنولوجيا الفنية أو الجمالية تعادل بشكل ما ، علم «الجمال التطبيقى» وتماثل تقريبا « علم النفس التطبيقى » .

وتشتمل التقنيات الفنية على جميع ما للفن من قدرات وعمليات تكتسب وتنتقل ثقافيا . فهى قابلة للتلقين والتراكم بدرجات متفاوتة. ورغم ذلك فانها تهمل عاملا هاما آخر فى الفن ، ألا وهو الوراثة أو القدرة الفطرية . ولا شك أن العبقرية أو الموهبة ، أو مجموع الشخصية والقدرة الخلاقة التى اتسم بها شخص مثل جوته أو تيتيان ، وجعلته مخالفا لكل من عداه ، انما ترجع ، بدرجة كبيرة ، الى وجود تركيب فذ من نوع ما من الجينات . وهى بوصفها ذاك شىء يمكن تمييزه نظريا مما تعلمه ونمنه أثناء خبرته بالفن والحياة . على أن مثل هذه العوامل الفردية لا يمكن ضمها الى طائفة تقنيات الفن أو الثقافة . بيد أنها مندمجة اندماجا متلازما بشخصية الفنان وفنه . وهو لا يستطيع اظهارها للعالم الا بتنميتها فى سياق ثقافى والتعبير عنها بالأشكال الفنية . ولو قدر لعلم تحسين النسل أن يطبق بنجاح فى تربية القدرات الفنية ، لأمكن وضع العامل الوراثى نفسه داخل نطاق التنظيم الثقافى .

٢ ـ بين نظريات الفن التطبيقية والتعبيرية

هناك فكرة بالغة القدم ، هى أن الفنون تقنيات جمالية ، أعنى أنها مناهج ووسائل ماهرة لانتاج أنواع معينة من الخبرة فى المشاهد . وان أرسطو ليذكر ذلك عدة مرات فى كتاب فن الشعر Poetics . فقال : « لا ينبغى لكل فن أن ينشىء أية متعة مصادفة ، وانما المتعة المناسبة له » . والتراجيديا بمقارنتها بالشعر الملحمى ، أقدر على أداء وظيفتها المحددة بشكل أفضل بوصفها فنا (١) . وهو يقول فى موضع آخر : ان حبكة

(١) ترجمة بوتشر ٢٦ ، ٧ ـ ١٤٦٢ .

التراجيديا « ينبغي أن يكون انشاؤها بحيث انها حتى ولو بغير مساعدة العين ، تجعل من يسمع القصة تروى يمتلىء بالرعب ويذوب أسى لما يحدث » (١) . وان « هوراس » بمدينة روما « ولى بوسو » فى القرن السابع عشر بفرنسا لهما بين من ظلوا يرددون هذه المعالجة الأرسطوية لتكنولوجيا الفن .

ومهما بدت هذه المحاولات المبتسرة فى التكنولوجيا الجمالية فجة اليوم ، فانها وضعت أقدامها فى درب ، ربما كان يؤدى الى استبصارات عظيمة القدر بمساعدة المعرفة السيكولوجية المتقدمة . ولكن الفلسفة الاستعلائية (الاستشرافية) وقبضتها القوية على علم الجمال قد ثبطت كل محاولة بذلت فى هذا الاتجاه حتى الأزمنة الحديثة ، ذلك أن النظرة التقنية الى الفن ، على الرغم من نسبها العريق ، قد غطت عليها نظرية أخرى تنكر صراحة أن الفن انما هو وسيلة لأية غاية أو وظيفة خارجية على الاطلاق ، وهى ليست بكل تأكيد امتاع أى مشاهد ولا التأثير فيه . والفن طبقا لهذه النظرية الأخرى يعد غاية فى حد ذاته ، ولا بد من تفسيره وتبريره كوسيلة للتعبير من جانب الفنان ، ومهما يكن أثره فى المشاهد ، فهو شىء عارض ، كما أنه ليس هدفه الجوهرى ولا وظيفته . وقد قال أوسكار وايلد : « ما أن يلقى فنان بالا الى ما يريد غيره من الناس ، ويحاول أن يزودهم بما يطلبون ، حتى يكف عن أن يكون فنانا » (٢) .

ونقطة الخلاف هنا وثيقة الصلة بنظرية التطور من حيث انه اذا كان الفن تقنية اجتماعية، فربما أصبح تراكمية أكثر . على أن من يقصرون مفهوم الفن على التعبيرات الفردية عن الانفعالات ينكرون فى العادة أنه يتطور بهذه الطريقة أو بأية طريقة أخرى (٣) .

---

(١) المصدر نفسه ٢٤ ، ١ .

(٢) انظر « The Soul of Man under Socialism »

(٣) كان للاستاذ ر.ج. كولنجوود توضيح يلخص نظرية التعبيريين اوتى نفوذا عظيما بانجلترة . وهو من اتباع كروتشه ، وهو رجل مثالى المذهب . فهو فى كتابه =

وراحت الفلسفة المأثورة عن أفلاطون ، مجتمعة الى زهد المسيحية، تحقر من أهمية اسعاد الناس بالمتعة بوصفه وظيفة وتصغر من شأن أي شيء يهدف الى جعل الخبرة عن طريق الحواس أكثر ابهاجا ومسرة • (وقد جنح القديس توما الأكويني نحو أرسطو في هذه النقطة، حيث لم ير أي ضرر في النوع الصائب من المتعة البصرية) • وقد ذم أفلاطون ذوق الجماهير واستخف بقيمة أي فن يسرهم بما يعرض أمام نواظرهم من تمثيل(*)، وما يجلب لحواسهم من الترف، ولم يكن يجوز الحكم على قيمة الفن ، بمدى حب الناس له واستمتاعهم به ، ولكن بالطريقة التي اقتاد بها العقل الى أعلى حتى يصبح قادرا على فهم الأشكال الأبدية للكمال • وهذا في حد ذاته ربما أمكن اعتباره وظيفة تقنية جنبا الى جنب مع وظيفة بث التقوى الدينية ومساعدة النفس على الوصول الى الخلاص • والواقع أن الفن الديني كان يلقى هذه النظرة من الكنيسة ، على أنه من الناحية النظرية كانت الفكرة التقنية للفن مرتبطة بمذهب اللذة الطبيعية بينما يتجنبها الجماليون المؤمنون بمذهب ما فوق الطبيعة •

ذلك أن كثيرين من هؤلاء آثروا اتخاذ وجهة نظر الفنان لا وجهة

= Principles of Art (اوكسفورد ١٩٣٨) ، يبسط النقضية بعرينه مقتصر على عمل رسم كاريكاتورى للنظرية التقنية ، ثم ينبذها بوسيلة بسيطة هي قوله بأن ما يسميه الناس فنا بهذا المعنى ليس في الحقيقة سوى « فن زائف » ، وهو يقول ان النظرية التقنية ان هي الا غلطة سوفية (ص ١٩) ، وان آمن بها معظم الناس بما فيهم الاقتصاديون وعلماء النفس واخص بالذكر منهم « أ• ريتشاردس » ويصرح « كولنجوود » بأن الفن ليس منبها سيكولوجيا ، ولا هو وسيلة لاقامة حالة عقلية أو انفعالية في الشاهدين « فالذى يحاول الفنان فعله انما هو التعبير عن انفعال معلوم » • (ص٢٨٢) والعمل الفنى الردىء هو الذى يحاول فيه فاعله التعبير عن انفعال معلوم ، ولكنه يفشل على أن التعبير نشاط لا يمكن أن يقوم على براعة فنية ص ١١١ والكتاب الرئيسى الذى الفه « أ • أ • ريتشاردس » والذى ينعى عليه كولنجوود آراءه في النظرية التقنية في الفن واللغة ، هو Principles of Art Criticism (لندن ١٩٢٦) وفيه يتحدث ريتشاردس عن « الاستخدام الانفعالى للغة » أى الهادف الى استثارة الانفعال تمييزا له عن الاستخدام العلمى » •

(*) تمثيل : التمثيل هو محاكاة ما في الطبيعة من أشياء وصور مرئية أو مسموعة الخ (المترجم) •

نظر المشاهد ، والنظر الى الفن على أنه عملية يعبر بهـا الفنان عن رؤاه الباطنة • وهذه بدورها أمكن تفسيرها على أنها اطلاقات لاشعاع قدسي أو صور للعقل الكونى ، لم يكن الفنان فيها سوى أداة • ومهما يكن الأمر ، فجوهر الفن كان يكمن فى عملية الادراك والتعبير ، وليس احداث أى أثر فى البشر الآخرين ، ومضى « كروتشه » فى تحقير الناحية الحسـية والخارجية للفـن برمتها ، فلم يعتبر أن الفن فى جـوهره عقلى من حيث ادراكه وخياله فحسب بل من حيث تعبيره أيضا • وأكد « كانت » طابع الفن والجمـــال البحت من حيث انه فى جوهره طابع « عـــديم النفع » ، و « عديم الهدف » ، رابطا كلا من النفع ، و « الهدف » بصفة رئيسـية بعالم القوانين المادية • فأما الطبيعيون فيبدو لهم أن ما هو صحيح فى تحليل «كانت» للفن والجمـال يمكن تعبيره على أسـاس وظيفى : وهو أن الفن وسيلة لانتاج خبرة جمالية فى المشاهد البشرى ، فضلا عما له من وظائف أخرى ، على أن الأيديولوجية التقليدية للأرستقراطية كن لها وزنهـــا الثقيل المناهض لأى تفسير للفن والجمال يقوم على النفع ، مهما اتسع مفهوم كلمة النفع ، فقد كان النفع والجمال متضادين قدر تضاد العمل واللعب ، فأحدهما وظيفة طبقة عاملة والآخر وظيفة من لا حاجة بهم الى العمـــل • وكان انتاج الفن نوعا من العمل ، وكان الفنانون عادة ـ وبخاصة أولئك الذين عملوا بأيديهم ـ يشغلون مرتبة دنيا فى السلم الاجتماعى •

وفى أوليات القرن التاسع عشر أخذت الحركة الرومانتيكيـة تطالب للفنانين بكرامة خلقية وروحية عالية ، بدا أن فى الامكان بلوغها بفصل الفن عن الشئون العملية والمادية ، وراح شيللر من وجهة نظر الفنـان يمجد الدور المتسامى للفن على أنه لعب روحى ، وقال : « ان الانسان لا تكمل انسانيته الا عندما يلعب » • وامتدح شيللر آلهة الفن الاغريقى باعتبارها حرة طليقة من كل عمل وجهـد وهـدف ورغبـة وارادة ـ وقال : ان

التراخى وعدم الأكترات (اللامبالاة) هى حالة تحسد عليها (١) • وهذا المثل الأعلى يشبه الفكرة الهندية للراقص القدسى السيفانا تراجا Siva Nataraja ، الذى احدى خصائصه النشاط الكلى « طاقة الحياة الشديدة الهياج والعديمة الهدف واللعوب(٢) » ، فهو لا يرقص ليمتع أى كائن بشرى فان ، ولكن تعبيرا عن طبيعته الجوانية • « فجميع حركاته جاءت بدافع من الطبيعة ، كما أنها تلقائية وعديمة الهدف • وذلك أن كيانه كله خارج عن نطاق كل هدف(٣) • ولكن مهما يكن ذلك الاكتفاء الذاتى الرفيع مثاراً للحسد فى أحد الآلهة ، فهو بعيد كل البعد عن أن تناله أيدى الفنانين من البشر ، كما أنه موضع الريبة حتى بوصفه مثالا انسانيا • فالفنان البشرى حيوان اجتماعى كسائر البشر • والأغلب أن يتجلى فى خير أحواله متى تعاون أو تنازع مع زملائه • وهو حيوان ذكى كما أنه ، عندما يكون يقظاً ، غير مستطيع أن يتجنب طويلا نوعا من العمل الهادف •

وعبارة « الفن من أجل الفن » ، وهى الشعار الذى وضعته الحركة الرومانتيكية قد فسرت تفسيرات كثيرة • وهى عبارة يمكن أن تتواكب والنظرة التقنية والوظيفية الى الفن ، باعتبارها دفاعا عن حق الفنان فى التخصص فى مسائل فنية واضحة مميزة ، تلك التى تتناول الطريقة والشكل والأسلوب بغير خدمة أية غاية خلقية أو أى هدف خارجى آخر• بل ان الفنان ليس فى حاجة الى أن يهدف الى الجمال ، اذ الفن حر فى تحديد غاياته الخاصة •

على أنه من وجهة نظر المشاهد ، يمكن أن تؤخذ عبارة « الفن من أجل الفن » ، كذلك على أنها الحق فى الاستمتاع بالفن وتقديره من أجل قيم جمالية متميزة ، مهما تكن تلك القيم ، وبعد أن تم تفسير ذلك المبدأ

---

(١) انظر Letters on the Aesthetical Education of Man. الفصل ١٥ •

(٢) انظر هـ • زيمر فى Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. ص ١٦٧ •

(٣) انظر The Dance of Siva. ص ٦٤ تأليف ا • كوماراسوامى •

على هذا النحو أصبح عاملا محررا فى تطور الفن على امتداد خطـــوط تجريبية كثيرة •

ومع هذا ، فان المبدأ استخدمه أيضا من يرغبون فى انكار كل وظيفة فعالة للفن ، وكل اهتمام بآثاره فى الآخرين ، سواء منها الآثار الخلقية أو السياسية أو الجمالية • واذا ســـئل فنان عصرى عن الآثار الممكنة التى يمكن أن يخلفها فنه فى الآخـرين ، فانه غالبا مايجيب بأنه لايحس بأى اهتمام بهذه الآثار ، وأنه لا شىء يلزمه بأن يكون له أى اهتمام من هذا القبيل • والفن الجميل انما هو شىء « عديم النفع » ، مجرد من كل وظيفة اجتماعية على الاطلاق ، وينبغى أن يكون كذلك • فكل ما يوحى الى الفنان بأن يظهر اهتماما بالآثار النفسية ، عرضـــة أن يؤخذ على أنه ضرب من حركة خفيـــة نحو فرض العبء القديم بأكمله على عاتق الفنــان ، عبء الواجب الخلقى والسياسى وربمــا الدينى أيضـــا ، ولعل ذلك يكون قناعا للدكتاتورية والاستبداد •

وفى الحين نفسه ، يمضى الفن فى سبيله حاملا تأثيراته ، شاء الفنان وأصدقاؤه التفكير فيها أم لم يشاءوا•وهذه التأثيرات تعد من ناحية جزئية جمالية ومباشرة وموجزة ، ومن ناحية أخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية وبعيدة المدى طويلة العمر • والحق أن سلطان الفن على أذهان الجماهير وعلى الاتجاهات والميول نحو العمل أو الكسل شىء واضح وجسيم ، فأما أن ينبذ الفنانون وأصحاب النظريات كل اهتمام بهذه التأثيرات ، فأشـــبه الأشياء بوضع العناصر الكيماوية بعضها مع بعض وتقديمها الى الجمهور بغير معرفة ولا اهتمام بما اذا كان المخلوط النـاجم عن ذلك متفجرا أو ساما • فالفن قوة علية للخير أو الشر ، سواء أكان ذلك قصدا أو عفوا •

ونظرية الفن التقنية هى اعتراف واع بهذه الحقيقة ، مع مضمونها بأن وظائف الفن يمكن دراستها وتخطيطها علميا ، متى شاء أى انسان فعل ذلك • وهـذه النظرية لا تدفع بأن الفن ينبغى أن يوجه نحو أية وظيفة

بالذات ، جمالية كانت أم خلقية ، ولا نحو أى تأثير سيكولوجى بالذات ، مثل تأثير الجمال واللذة أو عكس ذلك • وهى لا تتضمن أن الفنانين أنفسهم ينبغى أن يقوموا بالضرورة بالبحث والتخطيط ، ولكنها تومىء الى أن العلماء المعنيين بفهم الفن يسوغ لهم فعل ذلك وعندئذ يكون التمييز الواضح لطبيعة الفن التقنية ميزة يتحلى بها علماء الاجتماع والثقافة حيث تساعدهم على دراسة ووصف الظواهر الفنية مثلما يصفون الآن التقنيات النفعية • وقد ظلوا عدة قرون وهم على وشك فعل ذلك ، بل ان بعضهم قام فعلا بتلك المحاولة ، فلقوا التنديد من الفنانين والنقاد ، حيث اتهموهم بأنهم يحقرون ـ بجهالة ـ دائرة الفن المقدسة • وغنى عن البيان ، أن هذا العائق وقف حجر عثرة فى سبيل قيام نظرية تطور شاملة ، وأهم من ذلك أنه اعترض سبيل التقدم التراكمى الفعلى فى الفنون • وهو الذى حجب ورفض الفكرة الرئيسية التى كان يمكن أن يقوم عليها هذا التراكم •

والقول بأن الفن تقنية سيكولوجية لا يدل ضمنا على أن فنانى الماضى ظلوا على الدوام يرون أن فنهم وسيلة لاحداث تأثير ما على الرائى • فان آثار الفن الحقيقية التى يقدر أهميتها رعاته والتى يعتبرها العلماء وظائف اجتماعية ، ربما لم يقصدها الفنان عن وعى • فربما كان له هدف آخر أو لم يكن له هدف على الاطلاق • وقد حدث فى فترات معينة من التاريخ ، أن حاول معظم الفنانين على تواضع منهم أن يسروا ويرضوا رعاتهم الأفراد • وحاول بعضهم ارضاء الآلهة ، ومنهم من خلق وابتدع التماس مرضاة مشاهد الهى ، شأن مثالى العصور الوسطى الذين وضعوا عملهم حيث لا تستطيع رؤيته عين أخرى • واضطر بعض الفنانين الى تملق متعة الناس رغبة فى اكتساب العيش ، ومنهم من بلغ من الثراء والاستقلال ما مكنه من الخلق على الصورة التى يراها ويرضى بها هو نفسه • ومن الجائز أن رجلا نما فى نفسه حبه للعمل الخلاق فى المادة أو الخامة التى تخصص فيها (Medium) قد يمارس فنه الى مالا نهاية حتى ولو

علم أنه آخـــر الأحيـــاء من البشر • وبعض الفنانين يحتقرون الجمهور ويتدعون من أجل « طبقة غير مرئية من الناس أو الملائكة » ذوى الأرواح القادرة حقا على التذوق أو يخلقون من أجل الأجيال القادمة • وبعضهم يصرون على أنهم « يصورون أو يكتبون لا لشىء الا ليمتعوا أنفسهم » أو يطلقوا دافعا حبيسا فى صدورهم • وربما كانوا مخلصين صادقين تماما ، وان حدث فيما بعد أنهم يعرضون أعمالهم على الأنظار •

والفكرة التقنية عن الفن لا تنطوى ضـــمنا على أن الفنان يهـــدف بالضرورة أو ينبغى له أن يهدف الى احداث تأثير من نوع ما على شخص بالذات أو نوع من الأشخاص • فانه فى غالب الأحيان يهـــدف فعلا الى ايجاد تأثير عام بدرجة أكبر • اذ انه ربما أضمر فى نفسه أملا مبهما فى الحصول على احترام قوم أوتوا القدرة على التميز الدقيق يهتمون بنـوع الشىء الذى يحاول فعله • واكتساب الاحترام يعد تأثيرا فيهم بطريقة معينة، أى احداث أثر سيكولوجى فيهم •

وفى بعض الأحيان تغلب على الفنان فكرة توصـــيل شىء الى العالم الخارجى عامة كأن يكون صورة أو فكرة يحس لها أهمية هائلة ، بحيث يجد لزاما عليه نشرها على الناس سواء راقتهم أم لم ترق لأحد • ولكن الاتصال يقتضى وجود شخص يتسلم الرسالة وآخر يرسلها • ومعنى جعل أحد الناس يتسلم رسالة ويفهمها هو اثارة استجابة فى ذلك العقل الآخر •. والتعبير بغير اتصال شىء لا يحقق غرضه ، هو مجرد مناجاة مما يحدث فى جزيرة مهجورة • وتنفيذ الاتصال من الناحية البشرية هو فى جعل أحد الناس الآخرين يدرك ويفهم أو يعطف اذا أمكن • وهذا القول لا يتضارب مع حقيقة كون كثير من أروع تعبيرات الفن ، قد وجهت الى كائن خيالى خارق أو الى المرء نفسه فى ثنايا قيامه بدور المتكلم والمستمع •

وقد يهمل الفنان جميع من عداه من الأشـــخاص ، دون أن يلقى بالا الا الى دافعه الخاص الى التعبير • وهكذا أصدر والت هويتمان «صرخته

البربرية فوق أسطح العالم » • والحق أن هذا سينفس عن الفنان طاقاته وانفعالاته الحبيسة ، وربما لم يأبه مطلقا لآثار صوته على من قد يسمعونه من السامعين • وقد شبه كثير من الفنانين عملية الخلق بولادة الطفل ، حيث يكون التركيز في كل من الحالتين موجها نحو طرد شيء من الداخل، لا الى الاتصال بأي انسان في الخارج ولا الى التأثير في العالم الخارجي بأية طريقة • وهذا دون أدنى ريب يعد حفزا حقيقيا وأساسيا وبدائيا خالصا نحو التعبير الفني • والنظرية التعبيرية على جانب الصواب حين تسترعي التفاتنا اليه • وهذا يدفع المحلل النفسي الى أن يسأل : لماذا يحدث مطلقا وابتداء أن ينمو دافع حبيس الى التعبير عن الفكرات والصور المتشكلة في الأشكال البصرية أو الموسيقية أو اللفظية ؟ ، ولماذا تصبح أشكال بعينها محملة بمثل تلك القوة بالحالات الوجدانية باعتبار ذلك رمزا للفنان الذي يعنيه الأمر ؟ •

ومع ذلك ، فالراجح أنه قلما وجد بين الفنانين البالغين المتمدينين من لا يكترثون اطلاقا بأثر أقوالهم على العالم الخارجي ، ولعلهم لايعنيهم في كثير أو قليل ان كان الناس يحبون عملهم أو يحترمونه ، بل ربما يفضلون اثارة غضبهم وفزعهم واستيائهم ، على أنه يبدو أن معظم هؤلاء الفنانين تواقون الى أن يلحظ الناس تعبيراتهم ، وأن يفهموها بدرجة ما ، وربما تطلعوا الى أن تخرج تعبيراتهم الناس من حالة عدم الاهتمام المشوب بالملل• فمن جأر اليوم بعدم الاهتمام المطلق برد فعل الجمهور ربما كره الأثر الفعلي، وربما حاول في غده أحداث أثر آخر مخالف • وقد كان هويتمان ، شأن معظم من عداه من الفنانين ، يكدح ببالغ العناية في اختيار ألفاظه وفي ايقاعاته وصوره المتخيلة • كان يريد أن تثير كلماته الناس بطرائق معينة ، ويعيد تنظيمها ابتغاء تلك الغاية •

وقد يعمد الفنان في احدى اللحظات الى قرع أصابع البيانو عشوائيا للتفريج عن مشاعره، أو الى رش الطلاء بلا اكتراث على القماش، ويشرع

في اللحظة التالية في الاصغاء أو تحديق بصره بطريقة أحفل بالنقد والتمحيص ، وهو يسائل نفسه كيف يمكن تحسين الأثر • وغني عن البيان أن هذه المرحلة من مراحل عملية الخلق تختلف اختلافا بينا عن ولادة الطفل ، التي تحتاج الى القليل أو لا تحتاج الى شيء من تكييف مخطط للوسيلة وفق الغاية تقوم به الأم المرتقبة • فالخلق الفني ليس عملية أوتوماتيكية (آلية) أو اندفاعية بحتة ، وهو يثير مسألة أحسن الطرق للوصول الى شكل مرغوب يمكن ادراكه ، بواسطة الوسائل والمواد الفنية التي اختارها المرء لنفسه • على أن مثل هذا التفكير قد يكون الى حد كبير تجريبيا ووصفيا ومقصودا لغرض خاص لا يقوم على فكرة مسبقة عن الشكل النهائي الذي سيتم انجازه • وغالبا ما تنبثق تلك الفكرة عن طريق التحسس بالمحاولة والخطأ ، بعد احداث عدة تغييرات في الهدف والاتجاه• وعندئذ قد يتغير نهج المحاولة والخطأ الأعمى شيئا فشيئا الى نشدان هدف بطريقة نظامية أي جعل الشكل الذي جرى تخيله في وضوح شكلا موضوعيا •

ومهما تكن الصورة الدقيقة للفكر أو العمل في حالة معينة ، فان عملية الخلق تجنح نحو تطوير شيء من تكييف الوسائل مع الغايات تكييفا تأمليا ، حتى وان لم تهتم بالآثار العائدة على أي شخص الا الفنان نفسه • فأما متى اهتمت عملية الخلق بغير الفنان من الناس فيصبح الطابع التقني للفن أشد وضوحا وتصبح مسائله أكثر تنوعا ، وذلك نظرا لأن الفنان ملزم عندئذ بمراعاة سيكولوجية من يحتمل وجودهم من المشاهدين وكيف يحتمل أن تؤثر فيهم أساليبه أو حيله • ولكن حتى في الحالة التي قد يبدو فيها الابتداع مركزا حول الذات ، فانه لا يكاد يستطيع أن يظل تلقائيا تماما ، أي عملا لم يجر فيه التفكير مقدما ، عندما يدخل مرحلة الصقل والتنقيح والتطور المقترنة بالنقد والتمحيص •

وينزع المدافعون عن النظرية التعبيرية في الفن الى تجاهل كثرة ظهور العناصر التأملية في عملية الخلق والابداع بسبب لهفتهم على فصل

الفن والعلوم التطبيقية فصلا تاما وشديدا . أجل ان هناك فارقا فى الدرجة، ولكنه ليس فارقا كاملا . ومن المحقق ان انبثاق الأوهام غير المطلوبة من ثنايا اللاشعور غالبا ما يلعب دورا ضخما في الفن ، وذلك بدرجة تفوق مايفعله فى العلوم التطبيقية النافعة . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن التعبير الاندفاعي ، كما هو الشأن فى الكتابة الأوتوماتيكية والارتجال الموسيقى ، ففى كل هذه الحالات ينقص الميل الىالتفكير فى الوسائل والغايات المستقبلة، حتى يصل الى نقطة الزوال ، على أن المعروف لنا من مناهج الفنانين المندفعين والرومانتيكيين يكفى للدلالة على أن معظمهم يقومون بقدر ضخم من التفكير التأملى فى بعض الأحيان . ونظرية التعبيريين حين تحجب هذه الناحية من الفن ، تنزع الى حمل المجتمع على تجاهل تأثيرات الفن وامكان احراز تأثيرات بواسطة التخطيط الذكى . وهى تجنح الى تبرير الفنان فى تنصله من كل مسئولية عن تأثيرات عمله على غيره من البشر ، وان المعالجة التقنية تستلفت الأنظار الى تلك التأثيرات وترى أن الخلق الفنى يستقيم تماما مع التفكير الذكى .

والنظرية التقنية فى الفن لا تتضمن أنه ينبغى للفنان أن يخطط مقدما ليحدث تأثيرا معينا فى المشاهدين وأن يفكر فى هذا وهو يعمل ، فان ذلك بطبيعة الحال قد يدمر عمله بغاية السهولة ، ذلك أن تساؤله عن مدى حب الناس لفنه قد يشرد خياله ، كما أن فى تكييف عمله وفق ذوقهم ما قد يخفض من مرتبته وجودته ، والواقع أن بعض الفنانين والمقاولين يفكرون فعلا على امتداد هذه الخطوط ، ويصلون الى نتائج قد تكون حسنة وقد تكون سيئة ، ولكن العلوم لاتفرض فى هذا الاتجاه أى نوع من الاجبار . وهى على العكس من ذلك تبدأ عملها بفرض عملى (برجماطى) مفاده أن كل منهج أوصل الى أفضل النتائج هو أفضل منهج ، وذلك على الأقل فيما يتعلق بالأهداف والظروف المحددة المقصودة بالذات .

والواقع أن مجرد كون الفنان ربما ألف شيئا أو أدى عملا ما فى

بعض الاحيان لا لشيء الا لكي يعبر عن نفسه أو يرضى دافعا خلاقا ، أمر يستقيم تماما وطبيعة الفن التقنية • وللفن كما رأينا وظائف كثيرة ، أجل له وظائف مختلفة بالنسبة لمختلف أنواع الأشخاص والمواقف • فان كان الفن مستطيعا مساعدة الفنان على بلوغ الطمأنينة الروحية والانسجام الباطنى بالتعبير عن نفسه ، بتجسيم خيالاته ، والاتصال بغيره ، فتلك فى حد ذاتها احدى وظائف الفن ، وسواء خططت عن وعى على هـــذا الأساس أم لم تخطط ، فان عملية الخلق ـ عملية معالجة الفنان لمواده ووســائله بحيث يجبرها على اخراج الشكل المرغوب ـ تعد تقنية للتعبير والاتصال من جانب الفنان • والواقع أن «الفن» عند الأطفال بالمدارس ، وعند المرضى المصابين بالمصاب ، يستخدم بطريقة نظامية بوصفه تقنية للتعبير الذاتى ، كوسيلة مساعدة لتحقيق الانسجام الباطنى والنمو المتوازن فى الشخصية • وليس من التناقض فى أى عمل فنى أن يقوم بوظيفة من أجل الفنان وبأخرى من أجل الصفوة من الجمهور ، وبثالثه من أجل الجماهير ، وبأخـرى أيضا بالنسبة لمن يتعاملون فى عمله ويقومون على تمويله • والواقع أن الفنان حين يعد عمله ـ فى المقام الأول ـ تعبيرا ذاتيا أو خلقـــا خالصـــا ، فان ذلك على طول المدى قد يضفى على عمله قيمة عند الغير أكثر مما لو كان قد سعى لارضائهم •

والنظريتان التعبيرية والتقنية فى الفن نظريتان متماسكتان ومتكاملتان اذا وضـــعتا على أســــس من المذهب الطبيعى • والتعبير فى عمل الفنانين الابداعيين والمفسرين ، أمر بالغ الأهميـــة بحيث يتطلب تقنيات محكمة ودقيقة • ومن المعروف أن الانفعالات الأولية البسيطة يستطيع التعبير عنها كل من الحيوان والأطفال الحديثى الولادة بغير أى تقنيات ، ولكن هـــذا لا يسرى على الأمزجة والعواطف المعقدة التى يريد الفنانون المتحضرون التعبير عنها • وتتولى الفنون تقديم تلك التقنيات :بربط معان مستقرة ثقافيا بالصور المعروضة وبما توحى به • وهى تخضـــع لبعض التغيير الثقافى والفردى ولكنها تحتوى الكثير مما يسوغ فهمه بين الناس ، ثم ان التذوق

ينمى هو الآخر تقنياته فى محاولاته فهم تعبيرات الفن المنوعة أو تفسيرها تفسيرا مترعا بالعطف • وهكذا يتبين أن تقنيات الفن تشتمل على وسائل التعبير والاتصال ، وعلى وجه الاجمال تشمل النظرية التقنية فى الفنون كل ما هو صادق وصحيح فى النظرية التعبرية •

والفارق فى وجهة النظر بين الفنان والمتذوق غالبا ماتكون له عواقب هامة • وتتجلى احدى هذه العواقب فيما ارتآه « تولستوى » من أن أى « نقل للاحساس » - كرواية أقوال فلاح صبى جاهل عن نجاته من الذئب - يمكن أن تكون عملا فنيا يعادل فى جودته أى انتاج ذى أسلوب رفيع الصقل ، وسواء أكانت معالجة تولستوى لهذا الموضوع صائبة أو مخطئة ، فانها أفضت به الى الحط من قدر كثير من الفنانين الذين يعتبرون فى العادة من العظماء • ويفترض الفنانون أحيانا أن خبرتهم المثيرة الخاصة فى انتاج عمل من الأعمال تجعل منه فنا جيدا وتخول له الحق فى الثناء والمكافأة من الجمهور • والواقع أن العمل قد يحقق وظائفه بالنسبة للفنان وحده دون أى شخص آخر • وسيصر المتذوق على تقييم الفن على أساس قيمته بالنسبة اليه • فمجرد النجاح فى التعبير عن وجهة نظر الفنان لايكفى لتبرير العمل عند من يتلقاه منه من الناس ، فسوف يسأل ما اذا كان قد نقل اليه بنجاح (وهو أمر يحتاج الى طرائق فنية) ، وكذلك عما اذا كان الانفعال أو غيره من الخبرات المنقولة ، جديرة بالقبول • (١)

والحق أن استخدام الفن وسيلة لغاية ، لا ينطوى ضمنا على أنه وسيلة لغاية فحسب ، بمعنى كونه مجرد أداة توصل الى قيمة مرجأة ونهائية ، تقع خارج عملية الابداع أو الادراك ، وهو لايدل ضمنا على أن الفنان أو المشاهد ينبغى له أن يعتبر النتاج كذلك ، ويستمر فى التفكير فى هدفه النهائى • فمفهوم الفن لا يشير فحسب الى النتاج المنجز ،

---

(١) ويحجب كولنجوود هذه الحقيقة باصراره على أن الفن الردىء هو مجرد الاخفاق فى التعبير عن انفعال معلوم ، أو انكار المرء انفعالاته الفعلية (ص ٢٨٢ ، ٢٨٤) •

ولكن يشير أيضا الى عملية صنعه أو آدائه ، وهذه العملية يمكن أن تكون في جوهرها جيدة وصالحة كخبرة ، وان لم تكن كذلك على الدوام ، وقد تكون لها كثير من الغايات والقيم المختلفة ، منها مايتحقق أثناء العملية ، ومنها مالا يتحقق الا بعدهـا بزمن طويل ، ومنها مايجيء في ثنايا الادراك المباشر الجمالي، كما يجيء غيرها عن طريق تأثيراتها المرجأة وغير المباشرة. ومن الحقائق الثابتة أن الفن ظل طوال تاريخه متعدد القيم متعدد الجوانب. وقد بدت مختلف الغايات والقيم على أعظم درجة من الأهميـة في أوقات مختلفة . وراح الفنـــان والجمهور يركزان عن وعى على غايات وقيـــم مختلفة ، وبالنسبة لفنانين كثيرين ، فان عملية « الابداع أو الأداء » ، على الرغم من سـاعات النحس التي تمر بهـــا ، ترجح في الأهمية أى شيء يستطيع النتاج فعله فيما بعد ، فان الشـهرة والاستحسان والمكافآت ، بل حتى العمل نفسه الذى أتموه بالأمس ربما كان مصدر سأمهم وتبرمهم ، ذلك أنهم انطلقوا في مضمار مغامرة جديدة . فلا عجب اذن أن فنانا من هذا النوع ، يجد أن عملية التعبير والتنفيذ هي في حد ذاتها مكافأة «تمت» من أجل الفن ، وأنه يرفض أية نظرية تخضـــع عملية انتاج الفن الى ما سيحدثه فيما بعد من تأثيرات .

وكثيرا ما يؤثر المتذوقون أن يحكموا على عمل فنى بأنه « جيـد في حد ذاته » ، بوصف الجودة فيه طبيعية أصيلة لا مفتعلة بوسيلة ما ، وهم يشعرون أن مما يغض من قدر العمل الفنى أن ينظر اليه على أنه مجـرد وسيلة لامتاع الناس . وهم في الوقت نفسه ، ربما أحبوه فعلا وأعجبوا به ، وذلك الى حد كبير بسبب المتعة التي يضفيها عليهم . والثقافة الغربية تنطوى جوانحها على مقاومة شديدة ترجع أكثر ماترجع الى تقاليدها الخلقية والزهدية ، وتأبى تلك المقاومة التسليم بأن الهدف الرئيسى من أى عمل فنى ، قد يكون في بعض الأحيـان بث المتعة في الأنفس . ويحس المرء نفسه ملزما بأن يبحث عن تبرير آخـــر اسمى منزلة وأقل أنانية وأحفل بالروحانية .

ولتذوق الفنون طرائقه الخاصة ، وهي ليست على الدوام نفس تلك المتعلقة بالابداع والأداء ، ولكنهما في هذا سيان : من حيث أن الافراط في التفكير في المتعة التي يرجو المرء الحصول عليها لنفسه أو منحها للغير قد يقضي على هدفه الذي يرجوه لنفسه، ولذا جرت العادة بضرورة نسيان المرء نفسه واحساساته الى حد ما ، وتركيز انتباهه على الشيء ، والتصرف والاحساس في تلك اللحظة كأنما العمل الفني خير جوهري • وهـــذا لاينطوي على أي نفـــاق أو تناقض منطقي ، ولكنه طريقة ضرورية لابد منها في الاستمتاع بالفن : طريقة اســـقاط المرء خياله فيه من كل قلبه • وسيتهيأ للمرء فيمـا بعد ، أو في ثنايا تحليله لســـلوك الآخرين ، تمييز أهمية الاستجابة الذاتية في التقييم ، وفي حفز الرغبة في انتـــاج أعمال فنية مماثلة •

ومما ينطوي على التضليل، تعريف الفن، بأنه «التعبير عن القيم(١)»، أو موازنته في هذا الصدد بالتقنيات النفعية والتكنولوجيا • أجل ان الفن ينتج بالفعـــل وينمي أنواعا جديدة من القيمة ، بيد أن التقنيـات النفعية والعلوم التطبيقية تفعل نفس الشيء أيضا • والأصـــل أن القيم البشرية جميعا تخولها للانسان الطبيعة ، وبخاصة منها بيئته الأرضية المواتية والجهاز البدني المعقـد التركيب الذي طوره أســـلافه ، بما في ذلك قدراته على الوجدان والفكر والتعلم والتعاطف والمتعة المنوعة • وتكنولوجيات التغذية والطب تزيد قدرته على الاستمتاع بقيم الحياة ، وكذلك تفعل تكنولوجيات الصناعة والقانون والتربية ، والواقع أن القيم التي تســـوغنا اياها الفنون تختلف عن هذه نوعا ما لا بصفة مطلقة ، فان كثيرا منها قيم مباشرة ، ينبغي الاستمتاع بها فورا في صورة ادراك حسي مباشر ، على أن أنواعا كثيرة من الأشياء والنشاط تستطيع بالاضافة الى الفنون تزويدنا بأنواع مبـــاشرة من الاشباعات ، التي منها ما هو ادراكي حسي ومنها ما هو بخلاف ذلك •

---

(١) كما في كتاب Modern Book of Ethics (نيويورك ١٩٥٢) ص ١٤ من المقدمة • وانظر Science, Art and Technology تأليف ش • و • موريس •

والفنون تزودنا بقيم جديدة نوعا ما باستحداثها أنواعا جديدة من الشكل والأسلوب ، وبزيادة تنوع وثراء عالمنا الادراكي الحسي والتخيلي ، فضلا عن معانيه الانفعالية ، ثم ان العلوم تخلق بدورها قيما ، وهي تجعل الحياة أحفل بالمعنى والاهتمام بمساعدتها لنا على فهم أنفسنا والعالم الذى نعيش فيه • ولا شك أن الفنون والعلوم التطبيقية تمنحنا قوة متزايدة تسلط بها على الطبيعة ، وعلى أنفسنا ، وعلى بعضنا بعضا ، قوة يمكننا استخدامها لزيادة ما للحياة من قيم أو للاضرار بها وانقاصها •

أما فيما يتعلق بالاتجاهات العامة للتاريخ الثقافي ، فان وجهة نظر المتنفع والمستهلك ، هي التي تحدد الدور الرئيسي للفن في المجتمع ، وليس دور الفنان ، ذلك أن نفس الاتجاه الى اظهار اهتمام خاص بشخصيات الفنانين ـ وكيف يعيشون وكيف يشعرون ويبتدعون ـ هو اتجاه عصري جديد نبع من وحي الحركة الرومانتيكية • فعلى كر القرون تفوق عدد المتنفعين من الفنون والمستمتعين بها تفوقا بالغا على عدد الفنانين ، ذلك أن رعاتهم ـ من ملوك وقساوسة ونبلاء وموظفين ، ونساء ورجال أثرياء وفي السنوات الأخيرة جمهور غفير من المشترين ـ قد مارسوا جميعا نفوذا سياسيا واقتصاديا أشد وأقوى من نفوذ هؤلاء الفنانين • فلئن ازدهر الفن ولقي التشجيع والمكافأة كوسيلة لاكتساب الرزق ، فما ذلك الا بسبب القيم التي أغدقها على المستهلكين عن طريق نوع من الخبرة التي تشبع الوجدان وتزيد قيمته جمالا • وما كان من الممكن قط الابقاء على الفن مفعما بالنشاط والحيوية مهما أنفق عليه من أموال باهظة ، ان كان مجرد وسيلة للتعبير الذاتي لدى الفنانين ، فهم يتلقون أجرا على التعبير عن أنفسهم أو ربما على هجاء رعاتهم وتأنيبهم متى شاءوا ذلك ، وذلك لأنهم في العادة يقدمون قيما وافية لتبرير هذا الأجر ، وبغض النظر عما اذا كان الفنانون وأصحاب النظريات يعدون الفن تقنية سيكولوجية أم لايعدونه فان المجتمع ككل قد اعتبره كذلك ، حيث توجه الى الأعمال الفنية ملتمسا

كل ألوان الغذاء النفسى والبهجة والسلوك ، غير أنه فى سبيل الحصول على هذه الأشياء أنفق الطائل الموفور من الأموال والوقت والطاقة والثناء على مايحب. وظل المجتمع يتسامح بدرجات متزايدة نحو ماأبداه الفنانون الفرادى ومدارس الفن ، من قصور وتقلب أهواء ، اعتقادا منه بأن الفنانين على الجملة يستحقون أن يمنحوا الرعاية والتشجيع وقدرا جسيما من حرية التجارب ، التماسا فى الختام لصالح الفن والحضارة .

٣ ـ العلاقات التاريخية بين الفنون والتقنيات النفعية التكنولوجيا قبل العلمية والعلمية :

ان الفصل المتطرف بين التقنيات الفنية والنفعية ، الذى أفضى الى الشىء الكثير من سوء فهم الفنون ، شىء حديث الى حد كبير ، فان ذلك الفصل يعد الى حد ما تشعبا فعليا في نشاطات تلك التقنيات وتنظيمها ، كما أنه الى حد ما فصل زائف فى النظرية ، يضخم الفروق الفعلية .

ومن المعلوم أن التمييز العصرى بين «الفنون» و « التقنيات النفعية » لم يكن موجودا فى العصر القديم ، فان اللفظة الاغريقية Techné ، التى كانت ترجم اجمالا بلفظة «الفن» أو «الصنعة» ، كانت تشمل المعنيين كليهما ، فكانت تطلق على المهارات النفعية مثل التعدين والزراعة والطب والحرب ، وكذلك على الرقص والشعر والموسيقى والتصوير. ولا يخفى أن « الفنون الحرة » التى مابرحنا نشير اليها فى درجتى ليسانس (بكالوريوس) وماجستير الآداب ، كانت تضم بعض دراسات تسمى الآن باسم العلوم . فأما أن بعض الفنون كانت تهدف الى الجمال أو المتعة الجمالية بينما غيرها لاتهدف الى ذلك ، فشىء عرفه الناس وأدركوه ولكنه لم يعتبر مقسما لها الى مجموعتين مختلفتين اختلافا جذريا . فكان الرقص والغناء من بين « فنون ربات الشعر Muses » التى يتزعمها أبولو ، بينما كان الاله « هيفا ستيوس » النصير للفنون البصرية الجامعة بين المنفعة والجمال ،

كما هو الشأن في درع جيد متقن الصنع عليه رسوم بارزة (١) • وكان « ديدالوس » هو المثال الأسطوري الأول للمخترعين ، وكانت بعض منتجاته جميلة وعملية معا • وقد ظلت كلمة « Art » أي الفن وما يعادلها من كلمات في اللغات الأخرى ، تستخدم بهذا المعنى الاجمالي العريض حتى وقت متأخر من القرن الثامن عشر •

ومنذ « عصر النهضة » ، أخذ مفهوم « الفن » ينقسم شيئا فشيئا الى قسمين • فوضعت المهارات والمنتجات الهادفة الى الجمال أو المتعة الجمالية تحت صنف الفنون الجميلة أو الرشيقة أو المهذبة أو الرفيعة ، بينما أطلق على تلك التي تهدف الى المنفعة ، اسم « الفنون النافعة او الميكانيكية أو الصناعية أو التطبيقية » ، ثم حدث بعد ذلك في القرنين التاسع عشر والعشرين ، أن أخذ مصطلح « Art » يعني الفن ، دون اضافة ما اليه ، يقصر شيئا فشيئا على مايتعلق بالجمال من مهارات ومنتجات أو متعه جمالية، بما في ذلك الفنون البصرية والموسيقية والأدبية والمسرحية • وسميت الفنون التي تجمع بين الهدفين كليهما ، كالأثاث والثياب ، باسم « الفنون النافعة » • اما تلك التي خلت من الفتنة الجمالية أو تميزت بالقليل منها ، فلم يطلق عليها اسم «الفن» على الاطلاق وانما سميت باسم «الصناعات» أو «العلوم التطبيقية» أو «الهندسة» أو التكنولوجيا وهكذا خرج التعدين والزراعة والطب من دائرة الفنون • اللهم الا فيما يتعلق بأقسام ثانوية كفلاحة البساتين وجراحة التجميل ، التي ظلت تركز أهمية كبرى على الأهداف الجمالية •

وقد كثر استعمال لفظة «التقنيات» في السنوات الأخيرة بشكل متزايد • وتعني التقنيات مميزة عن «التكنولوجيا» ، المهارات والعمليات الفعلية نفسها ، بينما تشير التكنولوجيا بالأكثر الى المعرفة أو النظرية

---

(١) انظر الشاعر اليوناني هسيود (٧٠٠ ق • م) في The Shield of Herakles ص• ١١١ ـ ص• ١٤٢ • (وانظر عن هسيود للمترجم « معالم تاريخ الانسانية » لولز الطبعة الثالثة ٤٠٦ جـ ٢) •

أو العلم الذى ينمو ويتطور بصدد المهارات . فتشظية الصوان (الظران) تقنية وتثقيف ، ورأس السهم الرقيقة مستحدثة تقنية ، ومعرفة كيفية قطع الصوان الى رقائق ضرب من التكنولوجيا البدائية . وعلى هـــذا المستوى السابق لنشوء العلم لايمكن التميز بين التقنية والتكنولوجيا بوضـــوح ، وذلك لأن التكنولوجيا تكون عندئذ غير متطورة (متخلفة) ، فاذا ارتقينا الى المستوى المتقدم برز فرق كبير بينهما . ومن أمثلة التكنولوجيا مبحث فى الهندسة الميكانيكية أو الكهربية ، أما آلة كالدينامو فهى مستحدثة تقنية أو تكنولوجية . وتنطوى التقنيات فى هذا المجال على مهارات التقنين المدربين كما هو الوضـع فى الطب ، أولئك الذين يعرفون كيف يطبقون طرائق صعبة معينة يستنبطها العلماء، ولكن ليس من الضرورى أن يفهموا المبادىء العلمية الداخلة فى العملية ، ولا يستطيعون تطبيقها بطرق تتصف بالأصالة. انهم مثل مهرة الصناع أو أرباب الحرف بوصفهم متميزين بوضـوح من الفنانين الخلاقين أو المصممين القائمين بالادارة ، يستطيعون تنفيذ « أوامر تشـــغيل صـــعبة ، ولكن قدرتهم على الاختراع مفروض أنها محدودة ومقصورة على أدوار بسيطة نسبيا من العملية . أما التكنولوجى فقد تكون مهارته اليدوية أقل فى التنفيذ من زميله التقنى ، وان أوتى علما نظـــريا أوفر ، فيدرك السبب الذى من أجله قد تنجح بعض تقنيات معينة بينما تفشل أخرى . ويمكن القول اجمالا بأن التقنية النفعية كالفـــلاحة مثلا تشمل جميع المهارات والطرائق والمعرفة العملية اللازمة لهـــذه المهنة ، ويمكن أن توجد فى مستوى بدائى دون تكنولوجيا علمية ، شأن الفلاحة فى أثنـــــاء العصر الحجرى الحـديث Neolithic ، أو على مستوى متقدم، وهنا تكون تكنولوجيا علمية قد طورت ، كما هو الحال فى الزراعة التى تعلم فى جامعة عصرية . وبفضل تطبيقات الكيمياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم ، أحدثت التكنولوجيا تحويلا وانقلابا فى الخطوات الفعلية للعملية كما ينفذها الفلاحون وعمال الفلاحة. وهكذا تطورت التقنيات النفعية فى

حقول كثيرة كالطب والحرب والصناعة من المرحلة البدائية قبل العلمية الى المرحلة العلمية (١) ٠

وكانت بعض التقنيات والمستحدثات النفعية البدائية تقوم على الايمان بقوة خارقة للطبيعة فى اعتمادها على الوسائل السحرية والدينية للحصول على الغايات المرغوبة ، ومثـــال ذلك غرس تماثيـــل صغيرة للأرض الأم Earth Mother رغبة فى ضمان النجاح فى الزراعة ٠ وقد حل محل هذه الطرائق شيئا فشيئا ، ولكن بصورة غير كلية ، ــ العلوم التطبيقية ، آخذة بالمذهب الطبيعى الواقعى ، كما هو الحال فى استخدام المخصـــبات الكيماوية والنباتات المهجنة للوصول الى النتيجة نفسها ٠ ولا تزال التقنيات فوق الطبيعة (الخارقة) تستخدم لأغراض نفعية ، كما هو الحال فى استخدام الصلوات والتمائم فى علاج الأمراض ٠ أما تسوية رأس السهم واستخدامه فى الصيد فهى تقنيات تتمشى والطبيعة ، وان صحبها لجوء الى السحر أو العون الالهى ، فان قيام تلك التقنيات بعملها ليس من الضرورى أن يعتمد على أى عامل خارق للطبيعة ٠

ويلاحظ أن مفاهيم التكنولوجيا والهندسة غالبا ما تقصر على العلوم الفيزيائية متضمنة الرياضيات والقياس المضبوط ، وقـــد يضاف اليها فى بعض الأحيان علم البيـــولوجيا التطبيقى كما يحدث فى تربيـــة النباتات

---

(١) ان علمـاء الأنثروبولوجيـا ومؤرخى الثقافة يقصرون اســتخدام مصـــطلحى « التكنولوجيا » و « والتقنيات » على الانواع النفعية و الفيزيائية ٠ فاما الفنون الجمالية ومنتجاتها ، فتوضع فى صنف على حدة » ٠ مثال ذلك ، أن « بولاك » يتحدث عن تأثير الابداعات اللاتكنولوجية بمـــا فيهـــا الفن .(Sol tax ed., op. cit., vol. III, p. 232) ويكتب آدمز « أحس بتشكك بالغ حيال المقارنة » بين معدل للتراكم فى التكنولوجيـــا والعلوم ومعـــدل للتراكم فى القيم أو النظم الســـياسية ، « ص ٢٢٢ » ويوازن ويللى (ص ٢٢٣) بين « التجديدات التكنولوجية » وبين التجديدات فى أســـاليب « الفن ويكتب جوليان هكسلى ص ٢٤٢ انه يجب علينا ان نخلق عالما « قائما ومؤســـا على العلم ولكن ليس عالما تكنولوجيا بصورة مطلقـــة ، اذ انه ينبغى ان ينطوى أيضـــا على القيم الخلقية والدينية والفن والأدب وهو يقول : ان هذه التســـمية الاصطلاحية تلقى الغموض على النواحى التقنية للفن وغيره من المهارات والعمليات التى تأخذ طابع النظم (Institutionalized)

والحيوانات • وكثيرا مايبدى علماء الفيزياء نفورا من اطلاق اسم : «العلوم» المبجل على دراسات محدثة كعلم الاجتماع وعلم النفس ، أو التسليم بأن تطبيقاتها العملية (كما تتجلى فى تشريعات رعاية الأفراد وطب النفس) يمكن أن تكون نوعاً من التكنولوجيا • ولفكرة « الهندسة » الاجتماعية أو السيكولوجية اليوم معنى مزعج واستبدادى على نحـــو غامض ، كأن المراد منها الرغبة فى اخضاع الناس « لأنظمة الكتائب » و «غسل عقولهم»• (أجل انه ليس من الضرورى أن تعنى الهندسة أى شىء من هذا القبيل، ولكن الترابط بين الأمرين له مدلوله من الناحية التاريخية) • كذلك فان أية اشارة الى ما يسمونه « بالتكنولوجيا الجمالية » أو « التخطيط العلمى فى الفنون » يبدو الآن منافيا للعقل بدرجة أكبر ، ان لم يكن يعد تهديدا صريحا للجمال والحرية •

ولو أن لفظة « التكنولوجيا » استخدمت فى المعنى الأصـــلى للفظى « تكنى Techné ولوجوس Logos » ، لشملت الآن العلوم أو المعرفة النسقية المنظمة بكل من نوعى «الفن» الجمالى والنفعى • ولما اقتصرت على مختلف فروع الهندسة والفن التطبيقى ، بل لانسحبت كذلك أيضا على فن «الشعر» ، بمعناه عند أرسطو ، وعلى «علم الجمال» باعتباره دراســة الادراك الحسى فى حقل الفنون ، ويلاحظ أنه فى الاستعمال الحديث ، اقتبست « العلوم النفعية التطبيقية مصطلح «التكنولوجيـــا» • وليس هناك اسم صالح يمكن اطلاقه على الدراسة العلمية للمهارات والمنتجات الجمالية، أجل ان مصطلح «علم الجمال» هو أقرب الأسماء اليها ، لولا أنه مرتبط بأشياء قد تبعث الحيرة(١) •

---

(١) انظر الكتاب القيم History of Technology ، الذى نشره تشارلز سنجر وغيره فى خمسة مجلدات (أوكسفورد ١٩٥٤ ـ ٥٨) ، وهو يســتعرض هذا الموضــوع منذ العصر الحجرى القديم نصاعدا على أن به شيئا من الغموض حول معنى «التكنولوجيا» ومداها فقد جاء فى مقدمة هذه السلسلة ان الموضوع الذى تعالجه هو « تاريخ الطريقة التى عملت بها الأشياء أو صنعت » • ثم يجترىء الكتاب على الاتيان بتعريف مريب الى حد ما حول أصل الكلمة وتاريخها : هو «انها المعالجة النسقية لأى شىء أو موضوع » • =

=ومنذ القرن السابع عشر فيما يقال ' كان المعنى الانجليزى للكلمة « حديث نسقى حول الفنون (النافعة) ' ومنذ القرن التاسع عشر أصبح المصطلح « يكاد يكون مرادفا للعلوم التطبيقية » . ويضيف ف . جوردون نشايلد : « ينبغى ان يكون معنى التكنولوجيا دراسة تلك المناشط ، الموجهة نحو اشباع الحاجات البشرية التى تحدث تغيرات فى العالم المادى (مج ١ ص ٢٨) والاستعراض هذا موجه بوجه خاص نحو التقنيات المادية ، على ان التقنيات الجمالية واللغوية لم تستبعد من الدراسة والبحث ، فهناك فصول حول الأنواع قبل التاريخية من الفنون التصويرية والتشكيلية ومن الصنعة القديمة الممتازة فى العاج والخشب والمعادن ، وفنون الطهى والتجميل ، والفخار والمنسوجات المزينة بالرسوم ، وفن الطباعة ، وفنون التصوير الفوتوغرافى بما فى ذلك الفن السينمائى ، على أن الكتاب يسقط من حسابه فن العمارة والطب . اذ أن الكتاب يركز التأكيد على المناهج التقنية ، ولكنه لا يتجاهل الصفات الجمالية للنتائج وهى التى تميز الصنعة الممتازة من العادية . وهناك قسم عقد حول « التكنولوجيا والفنون » يبدى فيه كاتبه أ . فليك أسفه للاتجاه المؤسف الذى ظهر فى القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر الذى يفصل ما بين « الفن الرفيع » وبين الحياة والصناعة والبيئة الاجتماعية لكى يقصرها جميعا على الأكاديمية والصالون ويواصل القسم بحثه فيذكر أن الشعراء والروائيين الرومانتيكيين وجهوا انظارهم نحو القوطية الجديدة Neo/Gothic وغيرها من الأخيلة . وساعد التصوير الفوتوغرافى على تحويل فن التصوير المادى نحو التصميمات التجريدية ' ولكنه آثار تجارب الفنانين التأثيريين . غير أن الملصقات والرسوم المطبوعة (مثل التى رسمها دوميه (Daumier) ظلت أقرب الى الأوضاع الاجتماعية الحقيقية ' وقد أفاد بعض المعمارين ـ لا كلهم ـ من البناء بالصلب ' ومعنى ذلك أن الفنون فيما يبدو ليست بالضرورة خارج نطاق التكنولوجيا بل ان كثيرا من فنون الأزمنة الماضية كانت جزءا من التكنولوجيا ، وانما يرجع الانفصال الى تراجع من جانب الفن نفسه عن بقية أجزاء التكنولوجيا كما يتمثل ذلك فى صناعة الماكينات . ونظرا لأن كتاب History of Technology يركز التأكيد على التقنيات المادية ' فهو لا يذكر الا القليل عن الفنون الأدبية والموسيقية والمسرحية أو غيرها من الفنون التى تبرز فيها المادة بدرجة أقل . ولا يكاد الكتاب يذكر شيئا من التكنولوجيات الاجتماعية كالقانون مثلا ' فأما التقنيات الخارقة للطبيعة فلا تلقى الا ذكرا عابرا . وهو أمر ينزع نحو قصر مفهوم التكنولوجيا على المناهج الفعالة الماشية للطبيعة Naturalistic الى حجب أهمية السحر والدين بوصفهما طريقتين للوصول الى عمل الأشياء .

على أن كتاب History of Science من تاليف جورج سارتن (فى مجلدين كامبريدج ' بامريكا ، ١٩٥٩) يعالج العلوم البحتة والفلسفة وكذا التكنولوجيا منذ عصر ما قبل التاريخ حتى نهاية الفترة الهللينستية . وهو يدخل فى دراسته الفنون البصرية أو المرئية وبخاصة النحت والعمارة وفن التصوير ' فضلا عن « انسانيات ارسطو » أى الأخلاق والسياسة والاقتصاد وعلم تدوين التاريخ ، وعلم البيان وفن الشعر ، ولا ينسى سارتن أن يوضح أن « علم البيان » ـ و « فن الشعر » ' يخرجان عن مجال العلوم ' ولكنهما يمثلان جهد أرسطو فى جميع انواع المعارف على أسس علمية . ويرى سارتن انهما لم يكتبا من أجل الشعراء ، لأنهما لا يستطيعان مساعدتهم فى شىء ' وانما من أجل =

ولا يزال الناس يفرقون فى بعض الأحيان ـ بين موضوع علم الجمال وبين فن الشعر (Poetics) وهو الاسم الذى استحدثه أرسطو وفق الكلمات الاغريقية التى تشتق منها الكلمتان كلتاهما • ويشير فن الشعر « بهذا المعنى الى الصنع الفنى أو الفعل الفنى بوجه عام باستخدام أى وسط أو خامة (Medium) وعندئذ يكون أى كتاب فى فنون الشعر نوعا من التكنولوجيا أى يكون كتابا وجيزا يشرح للفنان كيف ينتج فنا جيدا • ومن الناحية الأخرى ، يقتصر « علم الجمال » على دراسة الادراك الحسى ، وبخاصة التأمل الجمالى لمظاهر الجمال فى الفن والطبيعة وغيرهما • وهو سيتناول الموضوع من وجهة نظر المشاهد ولا يحاول تقديم النصح الى الفنان • على أن هذا الفارق لا يجد الا القليل من القبول فى السنوات الأخيرة • وعلى العكس من ذلك بسط مفهوم علم الجمال حتى غطى ناحيتى صنع الفن والجمال وادراكهما ، جنبا الى جنب مع ظواهر أخرى وثيقة الصلة بالموضوع وقد أصبح ذلك العلم اسما يطلقه الناس على الدراسة العامة النظرية للفنون جميعا وما يرتبط بها من خبرة وسلوك •

٤ ـ انتشار العلوم من خلال حقول متعاقبة من الظواهر : اهدافه ومناهجه المتغيرة :

من الخطأ الشائع ، الذى يرجع الى ما قبل نظرية التطور من فكر ، والذى لا يزال مع ذلك حيا الى يومنا هذا ، اعتبار العلوم والفنون حقولا منفصلة انفصالا دائما ، كأنما يحيط بكل منهما سياج أشبه بما يحيط

ــــــــــــ

= رجال العلم ومحبى الصدق الموضوعى • وهو يضيف ان الفنانين يجانبهم الصواب حين يعترضون على تحليل عملهم تحليلا علميا ان لم تكن تلك الدراسة متسمة بالحذلقة ، ولم تحاول تنظيم تلك الأعمال ، وكانت « راغبة فى تقبلها بنفس الروح التى تتقبل بها ابداعات الطبيعة » (مج أ من ص ٥٨١ ـ ٥٨٢) •

بالملكيات الخاصة أو القومية ، اذ الواقع أن العلوم والفنــون بوجه عام ، فضلا عن الفنون والعلوم الخاصة ، تعتبر طـــرزا متحركة ومتراكبـــة من النشاط البشري، فهي لا تقابل أية تقسيمات حادة في الطبيعة أو الخبرة البشرية ، وقد أصبحت التصنيفات النسقية المنتظمة التي صاغها عقليا طائفة متعاقبة من الفلاسفة مثل أرسطو وفرانسيس بيكون وأوجست كونت ، أصغر من أن تطاول تطور الأنشطة نفسها ، بما في ذلك الاتجاهات الجديدة للبحث ومحاولة الضبط والتحكم • وتتكرر نفس أنواع الظـــواهر في سياقات مختلفة ، مخترقة سياقات مختلف العلوم وموضوعة في الوقت نفسه في بوتقة فحص تلك العلوم من وجهات نظر مختلفة ، مثـــال ذلك أن ظواهر الفيزياء والكيمياء ، كالمادة والحركة، والحرارة والضوء، والذرات والجزيئات ، تظهر في الكائنات العضوية الحية ، وبوصـــفها ذاك تشكل جزءا من موضوع علم الاحياء (البيولوجيا) • والبيولوجيا لا تبحث فيها الا بوصفها أمورا تدخل في الكائنات العضوية الحية أو تؤثر فيها ، وذلك على حين أن الفيزياء تعتبر الكائنات العضوية الحية مجاميع نسقية من الذرات والجزيئات المشحونة بشحنات كهربية والسالكة في بعض النواحي مسلك المادة اللاحية ، أما علم الاجتماع ، فانه يدرس الكائنات العضوية الحيــة المفكرة أثناء اندماجها في جماعات ومناشط اجتماعية ويتحتم عليه أيضــا دراسة النواحي الفيزيائية والبيولوجية بوصفها بيئات للانسان • وتاريخ الثقافة انما يبحث في نفس هذه الظواهر تقريبا مع التأكيد على التابعــات الزمنية في حياة الجماعات والنظم والتقنيات الثقافية •

ان الفنون والعلوم لا تشغل حقولا منفصلة من الظواهر • فان الأنواع الرئيسية من الظواهر التي تدرسها العلوم وتتولى وصـــفها ، كالأعـداد والمثلثات ، والنجوم والبرق ، والنباتات والحيوانات ، والشئون الانسانية، قد عالجتها الفنون في فترة أو أخرى • وكان لكليهما في بعض الأوقات أهداف ومرام متماثلة ؛ كاكتشاف حقيقة العالم وبيانهـــا للناس وضبطها

والتحكم فيها من بعض النواحي ، وقد درست العلوم الفن ، كما أن منتجات العلوم حازت اعجاب الفنانين • حيث تظهـــر الأشكال الهندسية في فن العمارة والنحت وتصميم رسوم المنسوجات وفن التصوير •

والعلم والفن حتى في هذه الأيام ، وعلى مبلغ مابينهما من اختـلاف في المناهج ، لايختلفان اختلافا تاما • فالعلوم لا تفــرض أى احتكار على الاستدلال العقلي ، ولا تفرض الفنون أي احتكار على الوجدان والخيال ، فكلاهما يستند بشدة على ادراك الحواس وكلاهما يعالج مفـــاهيم خاصة وصورا وأشياء مستقلة ، وكلاهما يقوم بعمليات العد والقياس في بعـــض الأحيان ، كما يستخدم في أحيان أخرى طرائق أقل دقة • وكلاهما يتولى هداية الحياة ، حسنت تلك الهداية أو ساءت ، وكلاهما يسهم في منحها نصيبا من القيم •

ويكشف التاريخ المشترك للفنون والعلوم عن نزعات عديدة طويلة المدى ، منها ماهو وثيق الصلة بوجه خاص بدراستنا ، ومنها نزعة تعـــد أقدمها جميعا هي التطور التلاقي لكثير من الثقافات المحلية ـ بما في ذلك أسلاف الفنون والعلوم المتحضرة ـ التي تتجمع لايجاد تقاليد أعظم وأعظم، ولم يتم حتى الآن التفريق بين العلوم المبكرة القديمة وبين الفنون والسحر والدين ، وقد يحدث هنا وهناك بطريق الانتشار أو الاختراع المستقل ، أننا نرى بدايات العلوم في مختلف أجزاء العالم ، مثل الفـــلك البابلي والماياوي والمعارف والتقاليد الخاصة بالتقويم عندهما ، ومثل ماظهر بالهند من رياضيات وعلم جمال سيكولوجي ، ومثل كيمياء الصين وطبها ، ومثل هندسة اليونان وفيزيائها ومعظم هذه لم تتطور تطورا بعيدا ، وكانت شعلة الحركة العلمية في اليونان وروما فاترة واهنة في بدايات الحقبة السحيقة، ولكن ثمة بضع شرارات احتفظت بها قلة من المخطوطات مثل المخطـوطات العربية التي تعالج البصريات والصيدلة • على أن الفنون من ناحية أخرى ، ظلت تزدهر ـ مع فترات انقطاع بين حين وآخـــر في كثير من هـــذه

الثقافات ـ تحت رعاية الهيئات الدينية والدولة والثروات المركزة ، وفى خدمتها •

وقد انتعشت العلوم الرياضية والفيزيائية بأوربا باعتبارها جزءا من نهضة الحضارة الكلاسيكية ، التى ظلت تجمع قواها أثناء تطورها ونمو تركيبها المعقد منذ القرن الخامس عشر فصاعدا • ونحن الآن انما نقوم أيضا باعادة استكشاف بدايات الفلسفة والعلوم فى كثير من الثقافات النائية ونحاول فصل هذه عن فنها ودينها وغيرهما من المكونات الثقافية ، وهكذا نحاول أن نصف تاريخ العلوم والتكنولوجيا الصينية بوصفها تابعا يعد من مكونات الثقافة الصينية ككل •

وثمة حركة عظيمة أخرى بدأت ببلاد الاغريق ، وهى انتشار الاتجاه العلمى عن طريق حقول متعاقبة من الثقافة • وكانت تلك الحركة جغرافية بصورة جزئية ، انتشرت من اليونان وايطاليا الى شمال أوربا وامتدت الى الخارج بكل أرجاء العالم • كما أنها كانت كذلك عملية انتشار داخل الثقافة الأوربية نفسها ، امتدت من حقل احدى الظواهر الى آخر ، ومن منطقة بحث فكرى الى أخرى ، ثم جاءت العلوم العصرية فبعثت من جديد وواصلت الحركة الخارجية من الرياضة والفيزياء الى الأبحاث البيولوجية والاجتماعية والخلقية والسيكولوجية والجمالية •

ومن أسلاف العلوم الأوربية ، فلسفة الطبيعة التى وضعها طاليس والمدرسة المليطية ، التى أفضت الى ديموقريطس والنظرية الذرية ، ومن أسلافها أيضا رياضيات فيثاغورس وأتباعه ، وكلتاهما بدأت حوالى (٦٠٠ ق•م•) وكانت النظرية الفيثاغورية محاولة لاقامة برهان عام دون اعتماد على موافقة فردية ولا على تأييد تجريبى تفصيلى ، وقد لجأت الى الاستدلال العقلى الشامل من حيث ماينبغى أن يكون صحيحا ، ثم حدث فى أثينا بعد ذلك بقليل ، أن تحول الاهتمام الرئيسى للقادة من الفلاسفة الى دراسة الحياة والعقل والمجتمع والسلوك الخلقى والفنون والتربية ،

فوضع كل من سقراط وأفلاطون وأبيقور أسس ماقدر له أن يكون فيما بعد العلوم البيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والجمالية •

واحتـــوت أعمال هـــؤلاء الفلاسفة على الكثير من الدراسات غير المحققة ، ولكنها خطت خطوة حاسمة نحو العلوم حين حاولت اقامة النتائج على الاستدلال العقلى (Inference) بدلا من الاعتماد على العرف والتقاليد والايمان والعقيدة الجزمية الاستبدادية • وقدر للكفاح بين المذهب العقلانى والطرائق البدائية فى الفكر أن يكون كفاحا مديدا لم ينته بعد • وثمـة خطوة قاعدية أخرى نحو العلوم فى الفلســـفة الاغـــريقية ، هى تأسيس المنهج المنطقى ، وبخاصة على يد أرسطو •

وبدهى أن الاتجاه أو الروح العلمية ـ مميزة عن أى منهج خاص أو مادة لموضوع أو استنتاجات ـ يكمن فى المقـــام الأول فى الرغبة فى كشف المعرفة الحقيقية عن العالم وعن الانسان عن طريق الملاحظة والتفكير المنطقى • فهو يعد شيئا أكثر من مجرد رغبة ، هو ايمـــان بامكان تلك المعرفة وبقيمتها كما أنه تصميم أكيد ومتواصل على البحث عنها والتعبـير عنها رغم كل معارضة ، مهما يكن الصدق كريها فيما يتعلق برغبة الفرد واهتماماته الشخصية • وهو ينطوى كذلك على محاولة مثابرة وجهد دءوب لبسط مجال هذا السعى وتحسين مناهجه ، بما فى ذلك التكامل النسقى المنظم بين المكتشفات الجديدة والمكتشفات السابقة ومواصـــلة العمل فى اختبار الفروض وتصحيحها • وفى العصر الاغريقى كان السبب الرئيسى ـ الذى عبر عنه الجميع ـ لهذا البحث عن الحقيقة هو حب الحكمة من أجلها هى (Philosophia) •وسعى الناس اليها أيضا لتكون مرشدا لهم الى الحياة الطيبة ، والى الارتفاع بالروح ، والى فهم الكمال الالهى •

وتولدت العلوم البحتة عن الفلسفة العقلانية ببلاد الاغريق باعتبارها تغيرا تدريجيا من التفكر التأملى والجدلى الى محاولات للوصول الى براهين أكثر اقناعا بواسطة الاستدلال من مقدمات واضحة فى حد ذاتها أو من

بينات تجريبية أو بواسطتهما معا • واستنبط أرسطو منهجا استنباطيا مفصلا وخطا خطوة جزئية نحو منهج استقرائي ثم جاء بيكون في القرن السابع عشر فطور الاستقراء ، وواصل بعده تلك المهمة جيمس ستيوارت مل وغيره في القرن التاسع عشر • وزادته المناهج الاحصائية تطورا ومهدته للاستخدام مع معطيات كثيرة • والعلوم في عصرنا هذا تستخدم كلا من الاستقراء والاستنباط وبخاصة الاستنباط من فروض ينبغي تحقيقها بالتجارب • ثم ان العلوم تعتمد أيضا على التعريفات الدقيقة للمفاهيم متى أمكن ذلك ، وعلى المختبرات (المعامل) حيث تجرى التجارب الدقيقة على أجهزة مستحدثة للملاحظة الدقيقة والقياس الصحيح كالميكروسكوب (المجهر) والتلسكوب والآلات الحاسبة • وهذه أدوات تستخدم في العلوم الفيزيائية القديمة والدقيقة ، أكثر مما تستخدم في العلوم المتصلة بالانسان والمجتمع والثقافة ، ولكنها أخذت تنتشر حتى في هذا المجال نفسه •

ثم عاد التقدم القديم للعلوم في حقول متعاقبة فتوقف حتى جاء « عصر النهضة » ، فأحياه جاليليو وكوبرنيكوس في مجال الفيزياء ، وبسطه كل من فيتاليوس وهارفي في علمي التشريح ووظائف الأعضاء (الفسيولوجيا) • فأما علم الأحياء العام بوصفه علما ، فانه بدأ نموه السريع في القرنين : السابع عشر والثامن عشر على يد لينوس وهو عالم نبات سويدي (١٧٠٧ – ١٧٧٨) وبوفون (١٧٠٧ – ١٧٨٨) ولوفييه ، على حين نشأت العلوم الاجتماعية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر بظهور مؤلفات رجال من أمثال آدم سميث ومونتسكيو وأوجست كونت•وأضيف علم النفس الى قائمة العلوم في أخريات القرن التاسع عشر •

وكان التعاقب طبيعيا وضروريا الى حد ما ، كما أوضح ذلك «كونت» نفسه • وتطورت العلوم على الجملة ، حسب تتابع ما في الظواهر الواجب وصفها من تعقيد وصعوبة متزايدين • فأما ظواهر الرياضيات والفيزياء فأبعد ما تكون عن البساطة ، على أن الرياضيات تتخصص في النواحي

العددية والكمية للطبيعة والفكر البشرى ، كما تتخصص الفيزياء فى المادة والحركة والتركيب الذرى والطاقة والجاذبية والحرارة والصوت والضوء وما يتصل بذلك من ظواهر ، وتأتي للدراسات العلميـــة أن تبدأ بهـذه بسهولة أكثر منها بعلوم الحياة والعقل ، وهى فى كثير من الأحوال غامضة يصعب ملاحظتها وادراكها . وفوق هذا ، فان كل علم جديد ساعد على تمهيد السبيل واعداد أدوات نافعة للعلم الذى يليه ، ولم تلبث جميـــع العلوم التالية اما عاجلا أو آجلا ، أن لجأت الى استخدام الرياضيات بقدر يتفاوت . ومع أن علم البيولوجيا لم يعتمد فى البـــداية اعتمادا كبيرا على الفيزياء والكيمياء ، الا أنه فعل ذلك فيما بعد . كما آن للعلوم الاجتماعية والسيكولوجية أن تحتاج الى علم البيولوجيا .

وقبل أن استطاعت علوم الحياة والمجتمع والعقل أن ترسى لدراسة الفنون والخبرات الجمالية أساسا يتفـق مع المـــذهب الطبيعى ، كان من المستحيل تطوير علم للجمال يقوم على التجربة ، وقد أخذ ذلك المستحيل يصبح اليوم من الممكنات ، وان لم يتيسر للعلوم حتى اليوم أن تصـــيب تقدما كبيرا فى هذا الاتجاه ؛ اذ لا يزال يوجد بين الحقول الرئيســـية للأبحـاث حقول لم تحدث فيها العلوم حتى الآن تحويلا ، تلك المختصة بالقيم مثل علمى الأخلاق والجمال . فهما يعالجـــان ضروبا من الظواهر توصف فى ابهام بمصطلحات من أمثـــال الجمال والصلاح والاســـتقامة والواجب الخلقى .

وحيثما انتشرت العلوم زعمت أنها تحل محل طرائق الفكر البدائية والتى بدأت فى تخليص نفسها منها ببلاد الاغريق ، غير أن تلك الطرائق أظهرت أنها خصوم عنيدة فان التقاليـــد المتأصلة واللاعقـــلانية كافحت للاحتفاظ بقوتها بكل وسيلة فى يدها ، بما فى ذلك التعـــذيب والاعدام حرقا . فان « جوردانو برونو » لقى مصرعه على يدها ، حتى اذا حل القرن التاسع عشر ، بلغ من تغلغل الاتجاه العلمى فى الحضارة الأوربيـــة

أن ضمن لمذهب دارون أن يتلقاه الناس بشيء من الانصاف بعد هجمات ضارية وجهت اليه • ولا تزال المقاومة العاطفية له قوية في حقول الفنون والسلوك الاجتماعي ، وفي علوم الجمال والأخلاق والاقتصاد والسياسة • وقد بذلت جهود متكررة في الفلسفة والعلوم لاحراز موضوعية بالغة الدقة ، كما حدث في محاولة ديكارت الابتداء من بداية متشككة ، الا أن المذاهب القطعية الخاصة بالتقاليد والروايات الخارقة للطبيعة تعود الى الدخول من الباب الخلفي • وقديما حذر فرانسيس بيكون من خطر التفكير بالأماني بما أشار اليه من أوهام (Idols) الكهف والقبيلة « والفورم » والمسرح • على أن الفلسفة والعلوم لم يحدث يوما أنهما كانتا في حصانة تامة من الضغوط الاجتماعية الاقتصادية ومن ارادة التصديق وعلى الرغم من كل المحاولات التي بذلت في سبيل الموضوعية ، فانهما يكشفان دائما الى حد ما ، عما عليه الثقافة المعاصرة من تحيز وقصور ، ولو نظرنا اليهما على ضوء الجدل التاريخي ، فانهما لايستطيعان أن يدعيا لنفسيهما الا درجة نسبية من الصدق ، ولكن على الرغم مما يتصفان به من ضعف وما يجدان من سوء استعمال فانهما يشكلان أمل الانسان الرئيسي في الوصول الى الحكمة والرفاهية على الأرض • وبينما المجموع الكلي للاعتقادات والمناهج العلمية يتجمع من عصر الى عصر ومن ثقافة الى ثقافة، فان عناصره ـ التي يشتد ارتباطها بالثقافة ، والتي يشتد خضوعها للاهتمامات المحلية المؤقتة ـ تتجه الى الزوال ، وبذلك يخلف وراءه مانرجو أن يكون (جديرا بصلاحية شرعية) واسعة الانتشار ودائمة •

وثمة اتجاه عظيم آخر في العلوم هو زيادة التأكيد على التقنيات والتكنولوجيا • وقبل نشوء العلوم في هذا العالم ، كانت التقنيات والتكنولوجيات البدائية قد تطورت بالفعل في كل حقل رئيسي • ومنذ ذلك الحين ، أي يوم مضى الارتياد العلمي لأحد الحقول شوطا بعيدا ، استخدمت المعرفة الجديدة شيئا فشيئا في تحويل ما في ذلك الحقل من تقنيات وتكنولوجيات عملية •

وقد نمت العلوم البحتة الى حد ما عن التكنولوجيا العملية ، شأن نشوء الهندسة من فن المساحة وتولد علم الفلك عن المعلومات المتعلقة بالتقويم • وكانت دواما (أى العلوم البحتة) على صلة ما بسلوك الحياة ولكنها سرعان ما أدير اتجاهها عن التركز النفعى ، وذلك الى حد ما بفضل تأثير أفلاطون ومدرسته • وأوشك الاغريق الهللينستيون على معرفة قيمة العلوم في الصناعة ، فانهم قاموا ببعض تطبيقات عملية للعلوم الفيزيائية فى مخترعاتهم ، كما حدث مثلا فى أعمال أرشميدس وهيرون العالم الاسكندرى •

ومع ذلك ، فان عوامل كثيرة حالت دون قبولهم هذا الاتجاه واتخاذه هدفا رئيسيا للعلوم والفلسفة ، ومن بين هذه العوامل نذكر المذهبية الارستقراطية لدى معظم ذوى العقول ووفرة الأيدى العاملة على النحو المألوف : وهم الأرقاء (بحيث لم يكن هناك من داع كبير الى ايجاد أجهزة تجعل العمل سهلا) ، واهتمام أثينا بالدراسات الانسانية وما أظهرته الوثنية والمسيحية كلتاهما من روح عدائية للعلم • فلم ينس الناس أبدا مصير بروميثيوس وفايتون وأكاروس لمحاولتهم منافسة الآلهة فى القوة •

يقول بلوتارك : « لم يكن أرشميدس يرى فى اختراع (الآلات الحربية) هدفا جديرا بأن توجه اليه دراساته الجادة ، بل عد ذلك ضمن تسليات الهندسة • كما أنه لم يسر بعيدا فى ذلك الاتجاه ، الا تحت الحاح وضغط هيرون الاسكندرى ، الذى تضرع اليه أن يحول مهارته من النشاطات المجردة الى مسائل العقل ، وأن يجعل تفكراته أقرب الى أفهام غالبية البشر بتطبيقها على حاجات الحياة العامة • وكان أول من وجهوا اهتمامهم بعلم الميكانيكا ، وهى شعبة من المعرفة اشتد اعجاب الناس بها فيما بعد «يودكسس» (الذى ازدهر ٣٦٦ ق•م) وأرخيتاس (٤٢٨ — ٣٤٧ق•م) ، اللذان أثبتا مسائل معينة ، لم يكن من الميسور حلها آنذاك على أسس نظرية ، بالتجارب المعقولة واستخدام الآلات • على أن أفلاطون

هاجمهما بغضب شديد واتهمهما بأنهما يسيئان الى كرامة الهندسة ويغضان من قدرها ، بدفعها الى النزول من الأشياء الفكرية وغير الجسدية الى الجسدية والمحسوسة ، واجبارها على استخدام المادة ، وهو أمر يحتاج الى الكثير من العمل اليدوى ، كما أنه هدف حرف الأرقاء . ونتيجة لهذا فصل علم الميكانيكا عن الهندسة وظل أمدا طويلا موضع احتقار الفلاسفة (١) .

وفى أثناء « عصر النهضة » سبق ليوناردو دافنشى عصره بتطبيقه المعرفة العلمية على المخترعات الشخصية وبدعوته الى المزيد من دراسة الطبيعة دراسة علمية . على أن المفهوم التكنولوجى للعلوم لم يتح له أن يبسط بسطا واضحا وعاما الا فى القرن السابع عشر وذلك فى فلسفة فرانسيس بيكون .

يقول رئيس الأبحاث العلمية فى كتاب بيكون الخيالى الملىء بالتكهنات والمسمى : (The New Atlantis) ان غاية مؤسستنا هى معرفة الأسباب ، أسباب الأشياء وحركاتها الخفية ، وتوسيع حدود الامبراطورية البشرية ، بصورة تعاون على تنفيذ كل ما يمكن عمله من أشياء . وقال : « ونحن نضع الخطط التماسا للطريقة التى نستخلص بها ومنها أشياء ذات نفع وممارسة من أجل حياة الانسان ومعرفته ، وذلك على السواء بغية خدمة الأعمال والمصانع والرغبة فى ايضاح الأسباب .. » ومن أنواع الظواهر التى تتحتم دراستها والتحكم فيها ظواهر النباتات والحيوانات ، بما فى ذلك الفسيولوجيا البشرية ، فضلا عن ظواهر المادة والصوت والضوء والعلوم والروائح . ولم تقتصر الأهداف على الصحة وطول العمر والقوة ، بل شملت أيضا روائع جديدة مثيرة للبصر والصوت . وكان هناك تنبؤ بظهور السينما ، وذلك لأننا « نحاكى أيضا حركات الكائنات الحية بما

---

(١) اقتبسه أ.ر.ج.ب ابوبلوهد ، فى الكتاب الذى اشرف ش . سنجر على نشره (History of Technology) مج ٤ ص ٦٦٦ .

نصنع من صور الناس والبهائم والطيور والسمك والثعابين » • كذلك كان هناك اختراع آلات للموسيقى الرخيمة ونقل الصوت الى مسافة بعيدة • ومن الاشارات التكهنية واحدة تشير الى التطور وعلم الوراثة ، حين يتعلم الناس كيف يشكلون نباتات جديدة منوعة ، تختلف عن الأنواع المألوفة، ويحولون شجرة من نوع ما أو نبات من نوع ما الى نوع آخر » •

ولم يبطل هذا الاتجاه الجديد الهدف الاغريقي القديم ، وهو حب المعرفة والبحث العقلي من أجلهما في حد ذاتهما ، وبوصف ذلك نشاطا بشريا نموذجيا • ولم يسقط من حسابه في ناحية الدوافع الهزة المثيرة التي يحدثها الاستكشاف العلمي وعنصر المخاطرة الذي يحتويه توسيع حدود المعارف البشرية • ولا تزال هذه الدوافع حية الى اليوم ، كما أنها تشغل أسمى المراتب في أذهان بعض العلماء والفلاسفة • على أن العلوم الحديثة تلقى وحيها بدرجة أكبر كثيرا من العلوم القديمة ، من هدف بيكون ، وهو فهم الطبيعة والتحكم فيها لخير الانسان عن طريق المشاهدة والتجريب• وفي الحين نفسه يدرك العلماء أن الهدف من التكنولوجيا المفيدة يمكن احرازه على خير وجه بطرحها جانبا من حين الى آخر بغية القيام بالأبحاث الأساسية بغير تفكير في التطبيقات المباشرة • ويمكن أن تكون الفائدة العملية هدفا عاما دون أن تظل على الدوام غاية مباشرة موضوعة نصب الأعين •

٥ ـ التقنيات والتكنولوجيا والعلوم البحتة في مختلف الحقول ، وعلاقتها بالفنون

كان التميز بين Theoria و Praxis, اللتين تترجمان الآن اجمالا بلفظتي Practice, Theory ، أعني النظرية والممارسة العملية من التفريقات الهامة في الفكر الاغريقي • والأصل في معنى « ثيوريا » هو الرؤية ، كما كان معناها يدل على التأمل العقلي أو التفكر فأما « براكسس » فكان معناها العمل ، الفعل ، الشغل • وكانت الفلسفة

بطبيعة الحال نظرية ، وان ارتبطت أيضا بالممارسة العملية . وكانت عند سقراط وبعده موجهة الى حـد كبير نحو ارشاد الأعمال والفكر على مستوى فكري وخلقي سام ، بما في ذلك الأنواع العليا من الفن ، ولكنها لم توجه نحو الأجهزة الميكانيكية التي تجعل العمل سهلا هينا . ومن ثم فان العلوم الفيزيائية والبيولوجية ، التي حقر الأفلاطونيون من شأنها وتجاهلوها تقريبا ، كانت آنذاك علوما نظرية الى حد كبير ، لا عملية ، وان حدث فعلا أن بعض التقنيات البيولوجية كالطب مثلا تطورت بروح علمية الى حد ما على يد أبقراط (٤٦٠ ـ ٣٧٠ ق٠م٠) وأتباعه . وكانت معظم الأنواع العادية من الممارسات العملية تتم دون الاستفادة من الفلسفة أو العلوم .

وفي الأزمنة الحديثة تضمن نمو العلوم الاعتراف بالتكنولوجيا العملية بوصفها احدى الشعبتين الرئيسيتين للعلوم في كل حقل من الحقول ، فأما الشعبة الأخرى ، وهي العلوم البحتة أو النظرية ، فانهـا تعترف بأنها لا يشوبها التحيز بسبب اعتبارات عملية ، وأنها غير موجهـة نحو حل مسائل عملية (وبستر) ، ومع ذلك ، فان هذا فارق في الدرجة نظرا لأنه حتى العلوم البحتة تتأثر الى حد ما بالاعتبارات العملية وتوجه في النهاية نحو المنفعة . وتنزع العلوم البحتة الى تبيان معظم مكتشفاتها دون اشـارة صريحة الى امكان الاستخدام والمنفعة ، في صورة قوانين وصيغ أو أوصاف وتفسيرات أخرى للظواهر .

وتقسيم العلوم الى بحتة وتطبيقية (تكنولوجيا) لا يتطابق تمـاما وذلك التقسيم بين النظرية والممارسة العملية . ولا شك أن هذه الأربعة جميعا قد تفرقت شعبا وتشابكت بعضها في بعض . وتنطوي العلوم البحتة والتطبيقية كلتاهما على دراسات مجردة ونظرية بالغة ، وليست التكنولوجيا التنفيذ الفعلي للأشياء (كالزراعة وبناء الكباري وشن الحروب الخ .) بقدر ماهي ارشاد للتنفيذ بالتفسيرات اللفظية والعددية والقواعد والنصائح.

فهي لا ترشد العمليات التقنية فحسب ، وانما ترشد كذلك صنع الأجهزة المعقدة التركيب اللازمة لمعاونة تلك العمليات مثل آلات الزراعة الميكانيكية والمخصبات الكيماوية . ومن ناحية أخرى تنطوي العلوم البحتة والتطبيقية كلتاهما على ما يخصهما في مجال عملهما . ولكل منهما أنشطة واضحة في البحث والمشاهدة والتجريب والمناقشة والنشر وما الى ذلك ، ومن أجل هذه الأغراض ، طور كل منهما مستحدثات ووسائل محكمة مثل المختبرات والسيكلوترونات* « والعقول الآلية » اللازمة للعمليات الحسابية المعقدة . وفي العلوم الحديثة غالبا ما تكون الجوانب البحتة والتطبيقية متناسقة تناسقا وثيقا بحيث يكاد يتعذر التمييز بينهما . أما من حيث المبدأ ، فان العلوم البحتة تصف وتفسر الظواهر الداخلة في حقلها دون الاشارة الى الاستخدام العملي ، ولكن الواقع أن استكشافات العلوم البحتة غالبا ماتتولد عن التجارب التكنولوجية ، كما هو الحال في علم الالكترونات الحديث، وعندئذ سرعان ما يوضع ماحققته النظريات الجديدة من تقدم موضع الاستخدام على يد زيد من الناس ، والفارق الفعلي فارق في الدرجة ، يتعلق بمدى قيام المنفعة العاجلة بارشاد اتجاه البحث والطريقة التي تنظم بها المعرفة ويتم التعبير عنها ـ مع الاشارة الصريحة الى الاستخدامات المحتملة خارج العلوم ذاتها أو بدون تلك الاشارة .

ترى ماذا في مضمار العلوم يشبه عمل الفنان ؟ ان الفنان يتصف بأنه بسليقته « فاعل أشياء » ، فهو صانع أو مؤد ، وليس بالرجل الذي يخبرنا عن كيفية صنع الأشياء أو كيف ينبغي أن تصنع ، وبدهي أن أصحاب النظريات والنقاد يعملون أشياءهم أيضا ، وبخاصة اذا هم علموا أو نشروا، على أن الفنانين قوم يعتبرون ـ بمعنى أكمل وأوفى ـ ممارسين للفن الذي يشتغلون به . فهم من هذه الناحية أشبه الناس بمن يمارسون أعمالهم من الزراعين والبنائين والجنود والأطباء ، لا أولئك الذين يبحثون ويكتبون

(*) السيكلوترون : جهاز لتحطيم الذرات النووية . (المترجم)

الكتب حول هذه الحرف . وقد يحدث أحيانا أن يكون هناك شبه شخصي واضح . فان كثيرين من الأطباء والجراحين قد يكونون أيضا من هواة التصوير أو العزف على الكمان ، وفي كلا الحقلين يحتاجون الى أصابع حساسة يعملون على تنمية حساسيتها جنبا الى جنب مع الصنعة الدقيقة الممتازة . على أنه يجدر بنا ألا نغلو في تبسيط التشابه . فان الفنانين يختلفون اختلافا بينا كأفراد . فان بعضهم من الحالمين المنطوين على أنفسهم، وقلما برزوا للعيان كفاعلين ومؤلفين وصناع ومؤدين . ومنهم من يؤلف الكتب في شئون الجمال والنقد والتربية الفنية . ومنهم المصمم والمنشىء الخلاق ، الذي يماثل المخترع الخلاق في العلوم التطبيقية ، بينما يقتصر البعض الآخر فقط على مجرد ادارة أعمال الآخرين أو أدائها ، أو تنفيذها ومن ثم ، فان أحدا لا يستطيع القول بأن الفنان يشبه بالضرورة أي نوع محدد من المشتغلين بالعلوم . ولا يخفى أن أنواع الأشخاص والعمليات في الفن أكثر تغيرا مما هي في العلوم ، كما أنها كثيرا ما تكون غير متخصصة بشكل أكبر ، حيث يقوم الشخص الواحد بأشياء كثيرة أو يتحول بسهولة من شيء الى آخر .

وكما رأينا ، يتشابه الى حد ما مبحث في الفيزياء وآخر في علم الجمال . أجل انهما يختلفان ، لا من حيث حقليهما فحسب ، بل أيضا من حيث درجة التطور العلمي . فأحدهما نتاج العلوم البحتة ، بينما الآخر يعد الى حد كبير سابقا لنشوء العلم . فالمبحث في علم الجمال في مرحلة التطور الحالية في حقله ، يحتمل أن يكون خليطا من مبادىء عامة من نقد الفنون والتاريخ والتأمل الفلسفي ونظرية القيم وعلم دلالات الألفاظ ، وأشتات من حقائق ونظريات الفن المستقاة من علم النفس وعلم الاجتماع وكلاهما تراكمي ، وقابل لأن يبلى ويهجر . فكتاب في علم الجمال عمره ثلاثون عاما يعد قديم الطراز الى حد ما ، بيد أن كتابا في الفيزياء يفقد حداثته بصورة أسرع ، وذلك لأنه ينتمي الى موضوع علمي يتطور بسرعة أكبر وله نهج نسقي مقرر لاختبار المعارف وتجميعها . وذلك على حين

أن علم الجمال لايزال يغلب عليه طابع الغموض والارتباك من حيث أهدافه وافتراضاته ومناهجه الأساسية ، ومن حيث مدى رغبته في أن يكون وصفي الطابع أو تقويميا أو تجريبيا أو جازما ، أو علميا أو أدبيا وشخصيا على نحو رشيق ، ولكن هاقد بدت تباشير الاحساس بالحاجة الى العلوم البحتة في علم الجمال : وأعني بذلك الحاجة الى متابعة منظمة لمعرفة طابعها التعميم لا التخصص في الفنون وما يتصل بها من أنماط الخبرة والسلوك، وقد بدأت تتشكل معالم علم الجمال وأقسامه الأساسية في المستقبل في صورة أبحاث مرتبطة به حول علم نفس الفنون وتركيبها العضوي وعلم اجتماعها •

وأبرز نظير في العلوم « لماكبث » أو أي عمل فني آخر ، انما هو مستحدثة تقنية من نوع خاص ، كأن تكون أداة أو آلة أو سلاحا أو طعاما أو دواء أو وسيلة محسوسة أخرى للوصول الى عمل شيء ، فالدينامو مثلا وسيلة محسوسة للوصول الى عمل شيء في حقل الفيزيقا ، هي وسيلة عصرية بصورة طرازية ، كما أوضح ذلك هنري آدمز في سيرة حياته ، وهو هنا يقارنه بتمثال للعذراء ، بوصفه مصدرا طرازيا من مصادر العصور الوسطى للقوة الفنية والروحية • ويستطيع كل من يعرف تاريخ الفنون ، أن يقرر أن ذلك التمثال نتاج للتطور التراكمي السابق • وغني عن البيان أن قصيدة الشعر أو الرقصة أو السيمفونية تعد كذلك مستحدثة تقنية ، أو آلية معقدة التركيب ، والهدف منها انتاج بعض تأثيرات سيكولوجية معينة • وأن عزف « صوناتا » على البيانو واجراء عملية جراحية أمران ينطوي كلاهما على مهارات يدوية معقدة ، يوجهها دماغ هادف •

وللتكنولوجيا الفيزيائية صنوها وهو التكنولوجيا الفنية أو الجمالية ، الذي هو تفسير طابعه التعميم ، قائم على الخبرة والمعرفة التقنية ، لطريقة صنع الأشياء في أي حقل من حقول الفنون• وفي هذا الصدد يكون كتاب

فى الهندسة الكهربية صنوا لكتاب آخر فى الرسم بالألوان المـائية ، أو العزف على الكمان ، أو التلحين الموسيقى أو كتابة القصص القصـيرة . فكلاهما يؤكد الطرائق الفنية لمعالجة التفاصيل : طبيعة الوسيط (الخامة) ، والمواد التى يراد التحكم فيها والأدوات اللازمة لذلك التحكم ، والصعوبات التى تنشأ والطرق الممكنة للتغلب عليها. وكذلك أيضا يذكر كلاهما عادة الأهداف والقيم الرئيسية التى تلتمس فى ذلك الحقل وخير الوسـائل لبلوغها فى ظل الظروف الحاضرة . ويحدث أن بعض أنواع التكنولوجيا الموسيقية ، مثل التدوين بالنوتة الموسيقية وقواعد الانسجام (الهارمونى) الكلاسيكى ، توصف وصفا مرسلا غير دقيق بأنها « نظريات » ، تمييزا لها عن لممارسة الآلاتية والصوتية . على أن أنواعا أخـرى من النظريات الموسيقية هى أدنى الى العلوم البحتة ، مثل علم نفس الادراك الموسيقى .

ولنقد الفنون دلالات ضمنية تكنولوجية فى الحكم على مدى النجاح أو الفشل ، أو الجدارة أو القصور فى أعمال فنية معينة . فان ذلك النقد يقومها جميعا مستخدما معايير معينة صريحة أو ضمنية . ومعايير التقويم هذه موضع خلاف دائما ، ولكن لها دلالتهـا من حيث انهـا تعبر عن الاتجاهات الثقافية المعاصرة . والنقد يصف فى الغالب أثر العمـل الذى نحن بصدده فى نفس الناقد المشاهد واستجابته نحوه مرضية كانت أم غير مرضية . وبذلك ينزع الى أن يدل ضمنا على معتقدات الناقد فيما قد يكون طريقة أفضل للوصول الى غايات مماثلة ، أو غايات يكون من الأفضـل السعى اليها . ويحتوى نقـد الفنون وكتب التـذوق الفنى أيضا على التكنولوجيا اللازمة للتذوق لكى يتيسر له أن يدرك ويفهم ويستمتع بنوع معين من الفنون .

والتكنولوجيا الجمالية تختلف اختلافا شاسعا عن الفيزيائية من حيث درجتها من التطور العلمى ، فالتكنولوجيا الفيزيائية تطبق المعرفة العلمية بينما نصيب النوع الجمالى من تلك المعرفة ضئيل . والتكنولوجيا الجمالية

تعد الى حد كبير سابقة لعصر العلم ، الأمر الذى يدل ـ فيما يدل عليه من أشياء أخرى ـ على أنها غامضة من حيث غاياتها ووسائلها ، وأنها لا يمكن الاعتماد عليها فى اصدار أحكام عامة ، وأنها شخصية وتأملية ، وهذه التكنولوجيا السابقة لعصر العلم كثيرا ما يعبر عنها بطريقة عتيقة على أساس قوانين افتراضية للجمال ، والذوق السليم وقواعد الفن الصالح أو التصميم القويم • وهى فى كثير من الأحيان لا تحدد أهدافا على الاطلاق، أو قل انها تأتى بمبادىء عامة جوفاء طنانة • وقوانينها التقليدية مستمدة من الغيبيات (الميتافيزيقا) ، والسوابق والعرف أكثر مما هى مستمدة من التجريب الصادر عن عقل متفتح واختيار حر •

أما التكنولوجيا العلمية فيندر التعبير عنها بمثل هذا الأسلوب الجازم فهى لا تدعى لنفسها أى سند من الأخلاق أو الميتافيزيقا ، ولا تقول لمن يستخدمها « يتعين عليك » ، أن تفعل كذا ، وبهذه الطريقة • وكل الذى يحدث هو أنه لو شاء أحد أن يشيد نوعا معينا من الكبارى تحت ظروف معينة ، أو يشفى مرضا معينا فى مريض من نوع معين ، فهذه على أرجح الاحتمالات أفعل طريقة لعمل ذلك ، على مبلغ معلوماتنا فى الزمن الحاضر، وجميع ما لدينا من تكنولوجيا علمية عصرية لا تخرج عن هذا النوع بحال • فجميع « قواعدها » نسبية وتجريبية • وهى وسائل مساعدة للممارس ، الذى لا شك فى أنه حر فى استخدامها أو اهمالها ، من حيث علاقتها بالعلم • وعلى الجملة ، تغلبت التكنولوجيا العلمية وسادت على طلائعها البدائية الأولى ، ولم يكن ذلك بطريق القسر ، ولكن باظهار من يستخدمونها على أن مناهجها أكثر فعالية من مناهجهم فى الوصول الى مايريد المرء عمله • مثال ذلك ، أن قواعد التغذية وتدبير الصحة لا تربط أحدا ربطا خلقيا ولا قانونيا ، وذلك فيما عدا الحالات التى يرغب المجتمع فى جعلها كذلك ، على أن الناس فى العادة يرون من الحكمة طاعتها على الجملة لمصلحتهم الذاتية •

ويتجلى الوضع السابق لعصر العلم للتكنولوجيا الجمالية فى تقاعس الفنون وبطئها فى انتاج « قواعد » من هـــذا النوع المتصل والاختيارى والتجريبى تماما ، الذى يقـدم ليستخدمه الفنانون والجمهـــور بمحض ارادتهم ، دون أى ادعاء بأنه ملزم لهم ، وفى الامكان بغاية اليسر اعادة صياغة قواعده بحيث تزيل كل تهديد لحرية الفنان : كأن تكون مجــرد تعميمات تقوم على سابق الخبرة ، أى على الكيفية التى يستطيع بها الفنان بأقصى درجة من الفعالية عمل أى شىء يريد فعله ، وحتى هذا ســوف يكون بطبيعة الحال ، أمرا لا يقبله الفنان الذى يريد أن يأتى بما لم يأت به أحد قبله ، أو ذلك الذى يروم تجنب كل تخطيط يتعــلق بالوسائل والغايات •

فان جاز هنا أن يستخدم القسر أو الجزاء أو العقوبة ، فان ذلك من شئون السياسة الاجتماعية ، والعادة أن التكنولوجيا فى أى وقت ومكان معين تؤكد طرائق صنع الأشياء التى تشتد رغبة المجتمع فى صنعها أو يضطر الى ذلك فى ظل الظروف القائمة ، على أن هذه الأهداف الأساسية موضع جدل دائم • وقد يحدث أحيانا أن تختلط اعتبارات خلقية ودينية وسياسية باعتبارات فيزيائية أو بيولوجية • وكل واحدة من هذه تتضمن أنواعا مختلفة من التكنولوجيا ، لها غايات ومعايير مختلفة • فان تقنيات منع الحمل والتعقيم، والأسلحة النووية وقصف المدن بالقنابل كثيرا مايدور حولها نقاش من حيث ما هو قويم أو قانونى ، غير أن مسائل من هـــذا النوع تعد خارجية بالنسبة للعلم المتصل بها مباشرة • وليس معنى ذلك أننا نقول بأن هذه التكنولوجيا مستقلة تماما ، أو ينبغى أن تكون كـذلك، وأنها تعمل مستقلة عن كل ما عداها داخل فراغ تام •

وعلى العكس من ذلك ، فان هناك مصدرا لمتاعب شديدة فى عالمنــا هذا المعاصر يكمن فى الطريقة التى سمح بها للتكنولوجيا الفيزيائيـــة أن تتطور متجاوزة تجاوزا بعيدا التكنولوجيات الاجتماعية والسيكولوجيــة ،

دون أن تنظمها وتضبطها بصورة فعالة سياسات تهدف الى الرفاهية العامة للبشر • ولكن الخلاف ليس بالضبط بين التفكير التكنولوجي وغير التكنولوجي ، أو بين العلوم والعودة الى تسلط الايمان بقوة خارقة للطبيعة • وانما هو بالحرى صدام بين تكنولوجيات مختلفة ، كلها مستقلة بدرجة متفاوتة أو تطالب بأن تكون كذلك • وهناك تكنولوجيات متخصصة سيما الفيزيائية والاجتماعية منها ، وأخرى أشد اجمالا ، وظيفتها (وان لم تمارسها فى جميع الأحوال) هى مساعدة التكنولوجيات الأخرى وتنسيقها • وكل تكنولوجيا متخصصة تقبل فرضا أهدافا معينة ومعايير قيم لحقل عملها الخاص ، الذى تتبناه من نظام قيم ثقافتها • وهكذا يتقبل الناس الصحة وطول العمر بلا أدنى ارتياب بوصفهما هدفين للتغذية والطب ، ولكن ربما تحدث هذه الأهداف تكنولوجيات أخرى ، كما يحدث الآن من أن العلوم الاجتماعية تبدى ارتيابها فى قيمة التزايد الكبير فى عدد السكان • والحق أن هذه الأمور ينبغى أن تناقش على مستوى أعرض وأعلى •

ومن المعلوم أن اختيار الأهداف الاجتماعية الغائية والسياسات الشاملة يعد من الناحية النظرية مسألة تتعلق بعلمى الأخلاق والقيم ، حيث لا تستطيع العلوم البحتة أن تحاول أية اجابات محددة عن ذلك الاختيار ، ولكن أى منهج آخر يعجز عن ذلك أيضا ، كما أن العلوم تستطيع أن تلقى عليه شيئا من الضوء لو طلب اليها ذلك • ومع ذلك ، فان المتخصصين فى علم الأخلاق وعلم الجمال لا يفكرون عادة على هذه الأسس ، وفى الحين نفسه ، ترى التقنيات المعنية ، بما فى ذلك الفنون والاختراعات الفيزيائية تنزع الى العمل فى استقلال ، أو تحت هيمنة قوى اجتماعية واقتصادية متحكمة ، فعلم الأخلاق بوصفه بحثا عن أهداف حكيمة وعن معايير السلوك البشرى يعد ـ من حيث امكانياته ـ نوعا من التكنولوجيا السيكولوجية شاملا كل ماهو فى نطاق هذا الحقل ، ومن وظائفه دراسة الوسائل التى يمكن بها تنمية التكنولوجيات الأخرى ـ التى هى أضيق

حدودا بما فى ذلك الفنون والابداع الفيزيائى ـ تنمية كاملة ، وربطهـا بعضها ببعض جميعا من أجل الصالح العام .

وعندما يتطور علم الجمال ، فانه سوف ينحو الى التميز بوضـوح أشد بين جانبه الوصفى البحت وبين جانبه التطبيقى العملى . ولن يتولى علم الجمال البحت تقديم النصح الى الفنان مباشرة فى طريقة انتاجه أو نوع ما ينبغى له انتاجه أو أداؤه . ومع ذلك ، فان الأفكار التى يستطيع تقديمها يمكن تطبيقها على هذا النحو فى التكنولوجيا الجمالية . ويبـالغ « برنار بوسانكيه » فى تقدير سعة الفجوة الفاصلة هنا بين النظـرية والممارسة بقوله ، ان علم الجمال : « انما يوجد من أجـل المعرفة وليس كدليـل للممارسة» (انظر المقدمة فى (History of Aesthetics) وهذا قول شطط يتضح بعده عن الحقيقة عند تطبيقه على علم الجمال ككل . ذلك أن عـلم الجمال حتى بمعناه التقليدى الضيق بوصفه نوعا من الفلسفة لا يجد مناصا من أن يؤثر فى المزاولة (الممارسة) الى حد ما ، وكثيرا ما حاول أن يفعل ذلك على نحو بين . ويصبح مرشدا قويا للمزاولة (الممارسة) متى عرف الجمال أو القيمة الجمالية بطريقة معينة ، وبذلك يدل على الكيفيـة التى يمكن أن تكتشف بها هذه الصفات أو تنتج . والفلاسفة الذين أسـهموا فى الكتابة حول الفن منذ عهد أفلاطون الى وقتنا هذا قدموا النصح فى شئون المزاولة لمن يصنعون الفن ولمن ينتفعون به أو ينقدونه أو يديرون شئونه . وكان الفن أحيانا يتبع هذه النصيحة ، كما حدث فى امتثال دراما البـاروك الفرنسية لمبـادىء أرسطو ، على أنه رفض فى أوقات أخرى الارشاد النظرى المقدم اليه . على أن علم الجمال حتى بوصفه نشـدانا وصفيا بحتا للمعرفة يكتسب الشيء الكثير من ارتباطه ارتباطا أوثق بعنصر المزاولة فى الفنون . فأما امكان استفادة الفنون أيضا من هذا الارتباط ، فأمر يتوقف على النوع والماهية لما يقدمه علم الجمال من ارشاد .

والتكنولوجيا لا تفرض أية غايات غير مشروطة ـ وانما هى تحاول

تحقيق جميع رغبات زمانها ومكانها • وليس معنى ذلك أن الغايات جميعا جيدة بدرجة متساوية • فان العلوم والتكنولوجيا لا تتجاهل ولا تقلل من شأن أهمية توجيه رغباتنا وجهودنا نحو أفضل ما يمكن من أهداف • وتم خلال عملية التطور ، أن أصبحت التكنولوجيا متخصصة فى ناحيتى الوسائل والمناهج ، وتقبلت معظم غاياتها من مذاهب القيمة السائدة فى الثقافات المعاصرة • وبحسبها من العمل ما لديها فضلا بغير التورط فى مناقشة الغايات والقيم العامة بالتفصيل • بيد أنه ليس من الضرورى أن يترك اختيار الغايات والقيم الى مناهج لا عقلانية أو عتيقة أو استبدادية • وهذا أمر على قدر من الأهمية والصعوبة من الناحية النظرية بحيث يستحق كامل اهتمام العلوم الأخرى المرتبطة بالتكنولوجيا مثل علم الأخلاق وعلم الجمال • وفى كلا هذين العلمين يحتل علم القيم أو نظرية القيم مكانا ضخما وحيويا • وهو علم يمكن معالجته بروح المذهب الطبيعى العلمى ، وان لم تستطع العلوم تأسيس أى نظام مطلق للقيم ، بل هى لا تحاول ذلك •

أما ما يسمى الآن باسم علم القيم الجمالى أو نظرية القيم ، فهو شيء يمكن دراسته من وجهتى النظر كلتيهما : الوصفية والعملية أو التكنولوجية • ومن وجهة النظر الأولى أعنى الوصفية ، يمكن للمرء أن يحاول وصف وتفسير ظواهر التقويم فى الفنون : تاريخها وعلم اجتماعها وعلم نفسها ، والحجج والبيانات المستخدمة فى الدفاع عن مختلف الأهداف والمعايير وفى مهاجمتها • ومن وجهة النظر التكنولوجية ، يستطيع المرء أن يحاول عقد مقارنة بين طرق ووسائل متابعة غايات معينة مختلفة فى الفنون وبواسطتها • وللوصول الى هذا الهدف يحتاج الأمر الى اجراء تجارب فعلية كثيرة على آثار مختلف أنواع الفنون ، بما فى ذلك الآثار الجمالية وغير الجمالية ، والآثار المباشرة والعواقب المتأخرة • وفى الامكان وضع نتائج هذه الدراسة تحت تصرف الفنانين وغيرهم ممن يملكون البت فى الأمور ، لكى تستخدم فى النهاية أو ترفض •

٦ ـ طرائق التفكير السابق لعصر العلم في مختلف الحقول وحلول العلوم محلها جزئياً :

تنفصل حقول مختلف العلوم والفنون والتكنولوجيات بعضها عن بعض بطرائق مختلفة . فان الحدود الفاصلة بينها لا تفتأ تتغير على الدوام . وهي ـ كما رأينا ـ لا تتطابق وأية أقسام ثابتة خالدة في الكون، ولكنها تعكس الينا طرزا متطورة من الخبرة والاهتمام والنشاط البشرى. فأما حدود العلوم البحتة فانها تتطابق على الجملة وطرزا أو نواح مختلفة من الظواهر : مثل العدد والكم بالنسبة للرياضيات ، ومثل النباتات بالنسبة لعلم النبات . وتقام الفنون من ناحية على أساس الحاسة التي يوجه اليها العمل الفني كالبصر أو السمع ، ومن ناحية أخرى على أساس الوسيط المستخدم ، كالتصوير (الدهان) والأدب ؛ ومن ناحية ثالثة على أساس العملية المستخدمة كالنحت ، ومن ناحية رابعة على أساس طراز العمل المنتج ووظيفته مثل العمارة والأثاث . وتتمايز حقول مختلف التكنولوجيات بعضها عن بعض جزئيا على أساس العلم أو العلوم البحتة المطبقة في كل منها ، فالهندسة الكيماوية تطبيق للكيمياء ، وقد يستخدم ضرب معين من التكنولوجيا علوما بحتة عديدة وتكنولوجيات أخرى ، شأن علم الزراعة ؛ اذ يستخدم الكيمياء والبيولوجيا والكيمياء الحيوية والهندسة الكهربية والميكانيكية .

وقد قام الفكر القديم باجراء تقسيمات منوعة غير دقيقة في الكون والنشاط البشرى ، كعالم الحيوان وعالم النبات وعالم المعادن . والى جوار هذه التقسيمات الواقعية الطبيعية ، تخيل ذلك الفكر عوالم خارقة للطبيعة أو شديدة الشبه بالطبيعة كعوالم الآلهة والشياطين محددا لها في أغلب الأحيان مأوى معينة في الكون تستطيع تلك الأرواح الانطلاق منها لتتدخل في حياة الناس ، وقد ميز « أوغسطين » بين المدن الأرضية والسماوية في التاريخ ، وحاول المجتمع في العصور الوسطى تنظيم نفسه

فى مجموعتين هرميتين متوازيتين ، هما : الروحية والزمنية • وتم تفسير طبيعة كل عالم وسكانه المفترضـــين على أساس الخـــرافات والأساطير ، كأساطير الفصول ومجموعات النجوم ، وميز الحكماء البدائيون ما يرتبط بكل من هذه وتلك من حاجات البشر وآمالهم ومخاوفهم ، وكلها تبعث أنماطا مختلفة من التقنيات والتكنولوجيات ، كتلك اللازمة لضمان ازدهار خصب نباتات الأغذية وسلامة الحيوانات المستأنسة •

وكما رأينا يمكن اعتبار بعض هذه صنفا واقعيـــا طبيعيا ، والبعض الآخر صنفا خارقا للطبيعة • (وسيعتبر هذا المصطلح شاملا ما هو شديد الشبه بالطبيعة أى جميع أنواع الأرواح والظواهر الخفية المفروض أنها لا تخضع للقوانين المادية للطبيعة ، مهما تكن درجتها أو جدارتها فى عالم الأرواح •) على أن الثقافات البدائية لم تكن تميز بوضـــوح بين الواقعى الطبيعى والخارق للطبيعة ، وشملت كثير من التقنيـــات الهامة الناحيتين كلتيهما • فكان بناء المنزل أو حفر قارب وانزاله الى المـــاء يصحب عادة بشعائر دينية سحرية• ويلاحظ أن كتب تاريخ التكنولوجيا التى لا تتضمن الا الجانب الواقعى الطبيعى تتجه الى اعطاء انطباعة خاطئـــة عن الثقـافة البدائية وعن التكنولوجيا بمعناها الاجمالى • وكثيرا ما كان الجانب الخارق للطبيعة يعتبر هو والدور الفنى شيئا واحدا : مثال ذلك أن البدائى ربمـــا بنى بيتا ، أو أدى طقسا بالغ العناية والزخرفة ليفـــوز بالرضا الالهى للمشروع الذى يفكر فيه • فبدون الاشارة الى الجانب الخارق للطبيعة لا يستطيع المرء أن يفهم تماما الدافع الحافز الى البراعة الفنـــية جنبا الى جنب مع الكفاية المادية ، وكانت التعاويذ والرقى والصلوات والقـــرابين وطقوس العوذة (طرد الأرواح الشريرة) من التقنيات السحرية والدينية• وكانت التميمة المقدمة لأغراض طرد الشر وسيلة سحرية ، على حين كان المعبد من الوسائل الدينية • وكلها أشياء كثيرا ما حاولت اشباع حاجات الانسان الأساسية • وأضفت عليه أيضا اشباعا جماليا ، وأثارت رغبته فى المزيد منه •

وبالنسبة لكل مجمـــوعة من التقنيات والوسائل المستحدثة نشأت تكنولوجيات سابقة لعصر العلم تكفلت بأن تقدم لها أساسا علما شبه عقلاني، أي تفسيرا لما ينبغي عمله ولماذا يعمل ، وكثيرا ما عبر عن ذلك الأســاس بلغة تجمع بين الدين والسحر وفهم الأسباب والنتائج فهما واقعيا طبيعيا • قال هسيود : فلنبتهل الى زيوس اله الأرض وديميتر (ربة الزراعة عند الاغريق) النقية أن تصبح حبة ديميتر المقدسة وافية وافرة ، هكذا ادع عندما تقبض بيدك على نهاية مقبض المحراث وأنت ترخيه على ظهور الثيران وهي تجر العمود بواسطة المقرن المشدود على رءوسها ، واجعل عبدا شابا يتبعك ومعه فأسه ، ولتضايق الطيور بتغطيته البذور ••• وان أنت حرثت متأخرا ، فسيكون الآتي تعويذة لك : عندما يغرد الوقواق نغمته بين أوراق البلوط ويبهج الناس ••• فعسى أن يسقط « زيوس » المطر في اليـــوم الثالث ولا يغفل ظفر ثور ، ولا يقصر في ذلك » •

وأشير هنا الى أن جميع التقنيات واقعية طبيعية من حيث الوسائل التي تستخدم فعلا ، وذلك نظرا لأنه ليس لدى الانسان أية وسيلة أخرى يستخدمها • (وفي رأي السيكولوجيا الحديثة أن أفكار الانسان ووجداناته ظواهر طبيعيـــة) على أنهـا في نواح أخـرى يمـكن أن تكون خـارقة للطبيعة : (أ) في اتجاهها نحو أهداف خارقة للطبيعـة كالجنة والنرفانا ، أي نحو ضرب ما من الحياة المستقبلة القائمة على مستوى متسام ، (ب) في افتراضها أن العوامل الخارقة للطبيعة قد تؤثر في نجاح سعي أو مشروع بحيث ينبغي بذل الجهود للحصول على مساعدة العوامل الحميدة منها وتجنب قوى العوامل المعادية •

فأي هدف يمكن أن يكون أشد أهميـة من سـعادة أبدية بدلا من العذاب ؟ وقد وجـدت مفـاتيح الوسـائل الضرورية في الكتب المقدســة والنبوءات التي تدعى لنفسها الالهام الالهي ، وفي الوحي والرؤى الدينية

والقرارات الرسمية للكنيسة ، وكثيرا ما كانت محاولة ارضاء مولى الهى تقوم على نفس الخطوات التى وجد أنها ذات أثر فعال فى ارضاء الحكام الأرضيين • ومما يجدر ذكره أن الكثير من أفضل أنواع التفكير التكنولوجى فى العصور السالفة ، ومن تلك القائمة على مستوى فكرى رفيع ، كانت من النوع الخارق للطبيعة والمتعلق بالعالم الآخر •

وكان من أنواعها ما هو سحرى فى جوهره ، مثل الكيمياء القديمة والتنجيم واستحضار الأرواح وقراءة الكف • وهى اليوم توضع تحت طائفة العلوم الزائفة • ولكن هذا لا يبين تماما خصائص نواحيها الايجابية ولا ما تسهم به فى العلم بين حين وآخر • وقد استطاعت التقنيات الخارقة للطبيعة بلوغ النجاح لأسباب تختلف تماما عن تلك التى يؤمن بها مستخدمها ، وبعبارة أخرى ، استطاعت التقنية أداء عملها بينما كانت التكنولوجيا زائفة • وكم أفضت شعوذة الكاهن الشامانى الى شفاء أناس ، وكم من حالات الوفاة حدثت نتيجة لرشق الدبابيس فى دمية تمثل العدو ، وذلك على الأقل عندما كان العدو يعرف ذلك ويموت خوفا ، وبالمثل قد تكون تكنولوجيا الفنون زائفة ، ومع ذلك تقوم بعمل المرشد الفعال للفنان، كما يحدث عندما يعتقد بأنه ملهم بالهام السماء فيدفعه ذلك الاعتقاد الى شطحات خيالية رفيعة •

والصلوات والعبادات كانت فى جوهرها تقنيات دينية لا سحرية ، وذلك من حيث انها سعت لارضاء رب بالغ الجبروت لا يمكن التحكم فيه مباشرة • وكان الفن يعمل من ناحية جزئية على أنه نوع من التقنية الدينية، فخصص قدر كبير من التفكير نحو انتاج أنواع الفن التى ترضى المزاج الالهى ، كما خصص قدر كبير من التكنولوجيا الدينية كما هو الشأن فى اليوجا الهندوكية والبوذية والصوفية الأفلاطونية الحديثة لضبط الذات ، أى أن يجعل المرء نفسه جديرا بأن يبلغ حد الاستنارة الالهية أو قادرا على أن يبلغه • فقد كان التخلص من الشهوات والارتباطات الحسية طريقة

مفضلة ، وهى أمور كان من شأنها أن تقـود الناسك الى أعمـال فذة من ضبط النفس جسـمانيا ونفسـانيا : أعمـال فوق طاقة الثقافة الغـربية أو رغبتها • ولو تأملت المسيحية الغربية ، لوجدت أن كتبا من أمثال « التأسى بالمسيح The Imitation of Christ» من تأليف توماس آكمبس (الكمبينى)، تعـد أمثلة للتكنولوجيـا الدينيـة • وكثيرا ما كان الفن يستخدم وسـيلة للارتفاع بالعقل البشرى ، كما هو الشأن فى المندالة Mandala (رمز الكون عنـــد الهندوس والبوذيين) واليـانترا Yantra الهندية والصلبان المسيحية التى تتخذ وســيلة للتأمل ، والتسـابيح التى تتلى والآيات التى تردد • على أن المتطرفين من الزهاد كانوا يخشـــون أن يكون للفن أثر وخيم ، يؤدى بالناس الى الاتجاه المضاد •

وقد عالج القديس « أوغسطين » هذه المشكلة فى «اعترافاته» علاجا تفصيليا طويلا حافلا بالقلق • وكان الذى يخشى شره بوجه خاص الأنواع المترفة والشهوانية من الفن ، ولكن جميع أنواع المتعة الحسية كانت موضع الارتياب • أما النوع البسيط التعبدى من الموسيقى والأدب فقـــد سمح به عادة • ثم حدث فيما بعد ، أن أضفت عظمة الفن الدينى وجلاله وروعته وقارا ممتازا وهيبة رفيعة على التكنولوجيا الدينية ، الأمر الذى ساعد الدين والكنيسة عدة قرون على مقاومة منافسة العلم لهما ، بفضل الايمان الملهم فى الدين بوصفه وسـيلة لبلوغ المرء رغبـاته فى هـذه الدنيـا وفى الدار الآخرة• والذى حدث فى عصر الباروك هو أن الكنيسة والدولة ، والدين والعلم ، والعقل والايمان ، بدت الى حين كأنما يعزز الواحد منها الآخر بوصفها تقنيات للسلطتين : المادية والروحية •

وقد نمت بأوربا التكنولوجيا الطبيعية نموا كبيرا فى مضمار الحقول النفعيـة قبل عصر العلم بوقت طويل ، ولكن حالت دون تطورها عوائق كثيرة • ونظرا لأن هذه الحياة كانت تعد من الناحية النظرية واديا للدموع ومجرد أرض اختبار تمهد للحياة الآخرة ، لم يكن ثمة حافز يذكر يدفع

الى الاختراع ابتغاء الاستخدام المادى الدنيوى ، وقد ظل الاجحاف الأرستقراطى طوال العصر الاقطاعي يحظر على كبار المفكرين الاشتغال بأى عمل مادى نافع ، أو توجيه قواهم العقلية نحو تحسين مناهج ذلك النوع من العمل • وكانت التكنولوجيا العسكرية هى الاستثناء الوحيد ؛ ولذا فان تقدمها ظل مطردا نسبيا • وكذلك ادعت العمارة لنفسها مكانة رفيعة فى المجتمع ، كما قرر ذلك فتروفيوس • فأما القانون وعلم السياسة والتجارة وانشاء الطرق والنقل والزراعة والصناعة وعلم النحو والبيان ، فقد تطورت كلها الى حد كبير دون مساعدة ما من العلم ، كما أوضح «تشايلد» وغيره من علماء الآثار ، فقد أدت سلسلة من الانجازات الثورية الرائعة فى مصادر الطاقة الى ظهور سلسلة أخرى من أنواع التقدم المثمر فى التكنولوجيا المادية منذ العصر الحجرى الحديث فصاعدا ، وكان كل اختراع عظيم ، ما تكاد قدمه ترسخ فى ثقافة ثابتة حتى يتجه الى انتاج خط طويل من التحسينات • فالقوس والنشاب والعجلة والفخار وصهر المعادن وصنع الزجاج وصنع الطوب وصنع الورق والآلات البرونزية والحديدية والسفن الشراعية والساعات والطريق الرومانى ومقرن البقرة وطقم الفرس والسرج والركاب وطوق الحصان المبطن باللباد وعروة الأزرار والبارود والمطبعة والبخار والكهربا : كل هذه كانت بداية لتتابعات تراكمية متشعبة • ومن تلك التتابعات ما كان أدوات وتقنيات فنية كالتصوير بالألوان المائية والجص والزيوت والقيثارة والناى وأرغن الأنابيب وصب البرونز والعقود (البواكى) وآلة التصوير الضوئى (الكاميرا) •

ومهما تبدو التكنولوجيا النفعية الآن سريعة التراكم ، بالمقارنة الى التكنولوجيا الجمالية، فلا بد أنها كانت بطيئة ومتقطعة نسبيا أمد ما لا حصر له من آلاف السنين • فحين كانت موصومة بوصمة الانحطاط خاضعة لتقنيات أخروية ، منصرفة الى الاهتمامات الخيالية لم يكن هناك ما يذكر من الحوافز التى تشجع تقدمها • وحين كانت مختلطة بالتقنيات السحرية

الدينية ، فان التقنيات الواقعية الطبيعيــة لم تخضع لأى اختبــار صارم • وما أكثر ما كان الفشل يفسر تفسيرا خاطئا ، بأن يرجع الى زلة صغيرة فى القيام بأحد المناسك أو الى خطيئة ارتكبها الفرد أو أحد أسلافه ، أو الى ربة غاضبة امتهنت عفوا • فان مضت الأمور فى سبيل الصواب ، كما قد يحدث عفوا ، نسب الفضل الى الوسـائل الخاطئة وتعززت المعتقدات الزائفة • ولم يكن فى الامكان أن تختبر بطريقة التجريب العملى البحت ادعاءات التكنولوجيا الأخروية فى أنها تكفل الخلاص • ولم تلق التقنيات الخاطئة عقابها العاجل باستبعادها الا فى الحــرب ، والضرورات الجــوهرية للصحة والتغذية والتنظيم الاجتماعى ورعاية الشباب • وما نحن بحاجة الى أن نومىء الى أن الفكرة الكاملة للأبحاث التجريبية العلمية والاستكشاف بكل ما تحوى من الاختبارات والتسجيلات وتبادل المعلومات بين العلمــاء واثراء المعرفة لتقلها الى الخلف شىء كاد يكون مجهولا قبل القرن السابع عشر • وقد انتشرت كثير من المكتشفات العظيمة ، كما أن غيرها انجزت ونسيت عدة مرات ، وحرم بعضها الآخــر تحريمــا وقضى عليــه بوصفه خارجا على الدين • وكان لا بد من أن تجرى الخطوات ذاتهــا المرة بعد الأخرى ، فى أجــزاء مختلفة من العــالم وعند جيل بعد جيــل ، وكثيرا ماقضت الكوارث الكبرى ، كما حدث فى روما والاسكندرية ، على مقادير هائلة من المعرفة النظرية والعملية المتراكمة ، وكثيرا ما حدث بعد أن أثبت العلم حجته بزمن طويل وحقق منجزات فى بعض الحقول بالنصر ، أن ساد فى بعضها الآخر الفكر البـدائى والمنـاهج التجـريبية البدائية ، تلك القائمة على مجرد الخبرة فى الصنعة والحكم بنــاء على الخبرة العمليــة بغير أساس علمى ، وعلى هذه الشاكلة ظلت التكنولوجيات السابقة لعصر العلم ـ وهى خليط من الصدق والزيف ـ تنقل بصورة تراكميــة أمد قرون عدة فى كل حقل من الحقول بما فى ذلك الفنون • وكثيرا ما كانت تنقل على يد جماعات سرية وجماعات من الرهبــان والكهــان ، ثم تتسرب الى عقول الجمهور فى بطء وبصورة جزئية •

ويلاحظ أنه حتى فى أثناء القرنين : السابع عشر والثامن عشر ، عندما حققت العلوم انجازات لها قيمتها من ميادين الفيزياء ، والفلك والكيمياء ، كان استخدامها ضئيلا نسبيا فى مجال الصناعة. وظلت التقدمات التكنولوجية قائمة حتى القرن السابع عشر على خبرة الصنعة ، التى تنقل نقلا شخصيا على أنها « أسرار صنعة » (١) • ثم ساعد على الانتقال الى التكنولوجيا العلمية قادة لهم مكانتهم الاجتماعية المرموقة كأعضاء الجمعية الملكية بانجلترة ، الذين كان الكثير منهم تواقين الى استكشاف بعض الموارد الاقتصادية الجديدة • فاجتذبوا عددا من الأكفاء ، الى مجال العلوم التطبيقية ، وقاموا بمسح علمى للتكنولوجيا ، وشجعوا الأبحاث التجريبية، ونشروا نتائجها على نطاق دولى • ولكن ـ وبعد أن أصبحت التكنولوجيا العلمية متاحة للجميع بزمن طويل ـ ظلت المناهج المصفدة بأغلال التقاليد فى كل من الصناعة والزراعة تقاومهم حتى بدأت الثورة الصناعية (الانقلاب الصناعى) سلسلة متلاحقة من التفاعل* • ولم يحدث ذلك الا فى المجال النفعى ، كما أنه يمكن القول على الجملة بأن الفنون الجميلة ظلت منعزلة عنه ، حيث تراجعت الى عوالمها الرومانتيكية الحالمة ، والقرن التاسع عشر ينبثق فجره •

وجدير بالذكر أن الحضارات القديمة طورت فى كل مجال ـ طبيعيا كان أو خارقا للطبيعة ـ نظريات عن خصائص وأصل ما فى نطاق كل من هذه المجالات من كائنات ، غير أن هذه النظريات ـ كما وردت فى الخرافات والأساطير (مثل قصيدة أصل الآلهة وتحدرها للشاعر اليونانى هيسيود ـ (القرن ٨٠٠ق٠م) وكما صورت فى الفنون البصرية ـ انما تعتبر هامة اليوم لأسباب جمالية أساسا • ومع ذلك فهى هامة أيضا بوصفها محاولات لوصف عمليات الكون ونشاطات الانسان ، وهى بوصفها هذا تعد أسلافا

---

(١) انظر سنجر فى (The History of Technology) مج ٤ ص‌ص ٦٦٢ ع‌ع

(*) التفاعل المتسلسل Chain Reaction وهو الذى تكون فيه كل حلقة سببا فى التى تليها • المترجم

للميتافيزيقا والعلوم البحتة ، وان اختلفت مناهجها ونتائجها اختلافا جوهريا • وقد نمت التفسيرات جنبا الى جنب مع التكنولوجيات ، وكانت فى بعض الأحيان تطورات لها ، ويبدو أن الاتجاه نحو البحث والاستقصاء حفز أيضا أذهان الشعراء والفلاسفة وبخاصة فى اليونان الى صياغة النظريات فى العصور القديمة بمعزل تقريبا عن الاعتبارات ذات الصبغة العملية المباشرة •

وانقضت قرون لا حصر لها سادت فيها بغير منازع نظريات الأرواحية Animism والطوطمية (Totemism) والثنائية ، وغيرها من الأشكال الخارقة للطبيعة • ثم كبح جماح الخيال المطلق ، ولم تكبحه البينات القائمة على التجربة بقدر ما كبحه العرف والضغوط الاجتماعية ، بما فى ذلك الخوف من الأفكار الجديدة •

وكما رأينا ، تضمنت الخطوات الثورية الهادفة نحو العلوم البحتة فى اليونان محاولة لاحلال العقل والمشاهدة القائمة على الاختيار العملى محل الايمان والخيال الجامح ، وكذلك تضمنت تلك الخطوات طبقا للروايات التى وصلتنا عن ديمقريطس محاولة تفسير الظواهر على أساس الأسباب الطبيعية بدلا من الأرواح والسحر والمعجزات • على أن النوع القديم من التفسير دام واستمر فى الأسلوب الدينى الصوفى ابتداء من فيثاغورس حتى نهاية الأفلاطونية الحديثة « لعصر النهضة » ، وأحل نسقا غير شخصى من الأفكار الأبدية محل آلهة الديانة الشعبية •

وجدير بالذكر أن كثيرا من أنواع الفكر القديم تعد أسلافا للعلوم البحتة • وقد ذكرنا التكنولوجيا كواحدة منها ، وكانت أعمال المساحين المصريين القدماء سلفا للهندسة وكذلك أيضا أسهم الاعتقاد فى القوة السحرية للأعداد والتجارب التى أجريت على أوتار القيثارة فى رياضيات فيثاغورس ونظرية الانسجام (الهارمونى) الموسيقى •

واضطرت النظريات الطبيعية أن تنافس فى جميع الحقول النظريات الخارقة للطبيعة ، وبخاصة فى مجالات الفلك والكيمياء والبيولوجيا

والسيكولوجيا • وقد أظهرت التعاليم الثنائية والمثالية مرونتها حيث كيفت نفسها لبعض نواحي العلوم • وتم التوفيق ، الى حين ، بين الثنائية وبين الرياضيات والفسيولوجيا البدائية فيما كتبه ديكارت ، وبين المذهب المثالي والبيولوجيا التطورية عند أتباع المذهب الحيوى Vitalists من الهيجليين عن طريق برجسون ، ولا يزال كل من الطرفين يحاول أن يحتفظ لنفسه بموطىء قدم فى علوم الفيزياء والأحياء والنفس ، مع احتفاظه بمفهوم روح مستقلة أو بقوة الحياة •

وهكذا كان انتصار النوع العلمى من المذهب الاختبـارى والمذهب الطبيعى والمذهب العقلانى بطيئا وتدريجيا خارج دائرة الفنون وداخلهـا أيضا • ولم تجد العلوم مناصا من أن تتراضى مع المذهب الخارق للطبيعـة فى كل حقل بعد الآخر ، وان تغلبت شيئا فشيئا • وعبر مختلف المفكرين عن هذا التراضى بدرجات متفاوتة ، مؤكدين هذا العنصر المكون أو ذاك ، ويلاحظ أن تقسيم الفكر والعمل الى مجالات أو خانات : مثل «الكنيسة» و « الدولة » يؤثر تأثيرا عميقا فى حياتنا المعاصرة • فقد يكون الرجل من هؤلاء من المؤمنين بالمذهب الطبيعى فى أيام الأسبوع العادية ، ومن أنصار المذهب الخارق للطبيعة فى أيام الآحاد ، وقد يعتنق المذهب الطبيعى فى علم الفيزياء والمذهب الخارق للطبيعة فى علم النفس وعلم الأخلاق ، وقد يكون مؤمنا بالمذهب الطبيعى فى التكنولوجيا البيولوجية ويظل مع ذلك مؤمنـا بالتفسيرات الخرافية للظواهر البيولوجية •

ونظرا لأن أصول العلوم البحتة موغلة فى القدم ، حيث ترجع الى ما لا يقل عن خمسة وعشرين قرنا ، فانه قد يبدو غريبـا لأول وهلة ، أن ينقضى هذا الزمن الطويل قبـل أن يجـرى تطبيقها المنظم فى حقـل التكنولوجيا الفيزيائية ، أجل انه لأمر مذهل على الأقل ، أن يدرك المرء العقبات الهائلة التى أخرت نموها • وثمة عوائق مماثلة وأخرى بالاضافة اليها ، لا تبرح تحول دون تقبل الفكر العلمى فى المجـالات الاجتماعيـة

والسيكولوجية والجمالية • والعلم البحت بوصفه معرفة منظمة وبحثا ونظرية ، يتطور في هذه الميادين • وربما أمكن تسيير دفة شئون هذا العالم في حكمة وسلام وفق سنن العلم البحت • غير أن محاولة ادخالها في التقنيات الفعلية للربط والضبط تواجه بمقاومة عنيفة ، لا في جانب الأنانيين والغاصبين فحسب ، بل من رجال حسنت نواياهم ، وظلوا في شئون البشر متعلقين بطرق التفكير السابقة لعصر العلم •

٧ ـ المحاولات القديمة لتوفير تكنولوجيا للفن في اوربا

أظهر بحثنا حتى الآن أن الفن والعلم ليسا متضادين مباشرة • فهما لا يتناولان حقولا منفصلة دائما• بل كثيرا مايتعاونان• والعلم أساسا اتجاه عقلي ، وطريقة للتفكير والتصرف يمكن تطبيقها في أي حقل من حقول الظواهر أو النشاط البشري • وقد تم قبولها وتطبيقها جزئيا في الفنون ، وان كان ذلك بصورة أقل منها في الحقول الأخرى •

ويرمز مصطلح « الفن » بمعناه العصري الجمالي غير التقييمي الى مجموعة منوعة من التقنيات والمستحدثات التي تستخدم لأغراض كثيرة ، وبخاصة اثارة أنماط معينة من الاستجابة السيكولوجية المسماة بالجمالية وارشادها • وتروض هذه الى درجة ما ، ويجري ترويضها منذ زمن طويل ، بمساعدة المعرفة العلمية والتكنولوجيا ، لا سيما في فنون معينة مثل العمارة وفلاحة البساتين • وفي الامكان استخدام العلوم على هذا النحو ، لا من حيث التقنيات والمواد الفيزيائية فحسب ، بل أيضا لتحديد غايات جمالية وأخرى سيكولوجية اجتماعية وبلوغهما ، مثل حسن الرداء والحياة الاجتماعية السليمة عن طريق تخطيط المدن ، وعندما يستخدم أحد الفنون بالفعل المعرفة والمناهج العلمية ، ينزع الى أن يصبح تراكميا أسرع ، مثلما فعلت التقنيات الفيزيائية النفعية • غير أنه حدث في بعض الفنون الرفيعة ، ولا سيما الشعر والموسيقى والتصوير ، أن لقيت محاولة

استخدام التفكير العلمى مقاومة عاطفية ومذهبية (ايديولوجية) عنيفة سببت الرجوع الى التفكير السابق لعصر العلم . وصدق هذا بصفة خاصة فى مزاولة الفنـــون المطروحة للدراســـة من حيث كل من الأداء التنفيـذى والتأليف الخلاق ، وكان أقل صدقا فى علم الجمال ، حيث ان أهدافه فكرية على نحو أتم وأشـمل . ولكنه فى علم الجمـال قد عمـل على منع تطور الأسلوب العملى التكنولوجى ، كمـا يتجلى من ملحوظة برنارد بوسانكيه التى أوردناها آنفا . فقد افترض بوسانكيه وهو ميتافزيقى مثالى المذهب ينهج نهج أفلاطون وهيجل ـ افترض أن أية محاولة يبذلها علم الجمال لارشاد الفنان أو مساعدته تكون « ارتكابا لوقاحة غزو ذمار الفنان بجهاز للحرب من مبادىء النقد وسننه ، وهى وقاحة جرت على علم الجمال «الشىء الكثير من المذمة » ، ومن هنا وجب على المشتغل بعلم الجمال التخلى عن كل رغبة فى التدخل فى شئون الفنان ، وأن يتابع دراسته لمجرد اشباع متعة ذهنية خاصة به » .

وقد كان بوسانكيه ـ بتقريره أنه لا فرق بين تقديم المســاعدة أو الارشاد للفنان وبين الاكراه والقسر ـ أى « الغزو » أو « التدخل » ـ كان على حق الى حد ما بسبب ما صدر من محاولات سابقة لوضع قوانين مطلقة عن الجمال والفن الحسن ، وهى محـاولات قام بها أساسا فلاسفة ينتمون الى نفس مدرسته المثالية . على أنه أسـاء فهم روح التكنولوجيـا العصرية ، التى لا تقوم ـ كما رأينا من فورنا ـ على سن أهداف ـ محددة أو قواعد ملزمة ، ولكن على اطلاع المزاول مهما يكن حقله ، على الطريقة التى يستطيع بها أن يصنع بنجاح أكثر وتأثير أقوى وفى ثقـة ، أى شىء يريد صنعه . ومن حيث التكنولوجيا فالتقنى حر فى قبول أو رفض هذه المساعدة أو النصيحة . وان حدث على الجملة أن التقنيين فى حقول أخرى قرروا فى النهاية قبول ذلك ، وربما كان هذا مع تحفظات وتعديلات ، ولو أن دراسة علم الجمال ســارت على أساس تجريبى وصفى وأوضحت

أن أنماطا معينة من الفن تنزع الى احداث نتائج معينة فى أنواع معينة من الأشخاص فى ظروف معينة ، لكان ذلك بمثابة خطوة فحسب للفنان — ان أراد — ليطبق هذه المعرفة عمليا ، وسوف يستطيع استخدام الوسيلة المناسبة لاحداث الأثر الذى ينشده ، أو تعديل هذه الوسيلة لاحداث أثر مختلف.

وليس هناك ما يدعو الى الدهشة من أن علم الجمال والمواد المتصلة به يصورها القدر الكافى الذى يمكن الاعتماد عليه من هـــذا الضرب من الارشاد التكنولوجى للفنان ، ذلك لأن أحــدا لم يقم بأية جهود منظمــة لتكوينه فى هذه السنوات الأخيرة. وهذا راجع — الى حد ما — الى معارضة علماء من أمثال بوسانكيه . وقد رفضنا بعض الحجج التى أقيم عليها رد الفعل ، كالنظرية التى تزعم أن الفن والتكنولوجيا العلمية يختلفان اختلافا أساسيا — اذ أن أحدهما روحى والآخــر مادى وأحدهمــا منطقى بحت والآخر عاطفى وتخيلى بحت . ولكن يتبقى بعد ذلك سؤال هو : لماذا لم تبرح المقاومة العاطفية للتكنولوجيا فى حقل الفن شـــديدة العنف ، رغم ما أصابه الفن من تقدم سريع فى القرن العشرين فيما يتصل به من حقول سيكولوجية ؟ وللاجابة عن هذا السؤال ، ينبغى أن نلقى نظرة قصيرة الى بعض المحــاولات القديمــة لتطوير الفــن على امتــداد خط التكنولوجيــا العقلانية .

وعلى حد قول جوليان هكسلى الذى أوردناه فى فصــل سابق فان : « نظريات علم الجمال لا تنبثق الا بعد انقضاء آلاف من السنين فى مزاولة الفن » ، والحق أن التقنيات الفنية ظلت تتطور عدة آلاف من السنين قبل أن تستطيع فلسفة الفن ، التى تســمى الآن « علم الجمــال » أن تكتسب تعبيرا صريحا فى أعمال أفلاطون وأرســطو . ولا شــك أنه قد تطورت أيضا حتى فى العصور الحجرية القديمة ذاتها ، أوليات التكنولوجيا الفنية فى صورة تعليمات شفوية منقولة من شخص لآخر حول طريقة رسم ثور أو شق قطعة من الصوان على شكل ورقة الشجرة . وما من شك فى أن

تلك كانت تكنولوجيات قامت على الاختبار العملى والقاعدة التقريبية الصماء ، كما كانت أبعد ما تكون عن العلم والطابع العلمى ، ولكنها مالبثت أن نسقت فى صورة أسرار الصنعة ودونت لتكون معلومات فى متناول الجميع • وتشمل فلسفة الفن عند أفلاطون تكنولوجيا تقوم من ناحية على المذهب الطبيعى ومن ناحية أخرى على المذهب الخارق للطبيعة • والنوع الثانى يتجلى فى اعتقاده ابتداء بأن أنواعا معينة من الفن يمكنها أن تقتاد النفس صعدا من المستوى الحسى الى المستوى المتسامى • وليست هذه بالأنواع القائمة على المحاكاة ، بل هى ما تعبر عن المثل العليا الكاملة للجمال والانسجام والصلاح والصدق ، وهو يرى أن النشوة القدسية للفنان هى احدى الوسائل المحتملة للصعود ، بينما الجدل الفكرى هو وسيلة أخرى ، على أن قدرا أعظم من التكنولوجيا القائمة على المذهب الطبيعى يتجلى فى نصيحته حول استخدام الفنون ـ وبخاصة الموسيقى والشعر ـ فى تربية الأوصياء • وتأسيسا على الغرض السيكولوجى الذى يذهب الى أن نوعا معينا من الفن ينزع الى انتاج نوع مماثل من المزاج والخلق ، فانه يؤثر فى الموسيقى الأنواع البسيطة الوقورة القوية القديمة الطراز ، أكثر من ذلك النوع الذى يعبر عن العاطفة المترفة ويسببها • هذا هو الطراز الأصلى لكل التكنولوجيات الجمالية الغربية ، التى يستخدم فيها الفن وسيلة لبعض الغايات الاجتماعية والسياسية أو الخلقية أو النفسية أو الحربية ، بدلا من أن يستخدم من أجله هو ، أو من أجل الرضا المباشر الناشىء عن ادراكه ومشاهدته • وجدير بالذكر أن أفلاطون فى مؤلفاته الأولى ذم اللذة بوصفها غاية ، وبخاصة تلك المستمدة من الفن الرخيص الشائع ، على أنه عاد فيما بعد فأصبح أكثر تسامحا نوعا ما •

ولا بد أنه كانت هناك كتب كثيرة تدور حول مزاولة مختلف الفنون فى أيام أرسطو فقد كتب تلميذه أريستوزينوس كتابا فى الموسيقى عنوانه « فن الانسجام » «The Harmonics» وهو أحد الأمثلة القليلة الباقية الى

اليوم عن التكنولوجيا الموسيقية القديمة • ولم يكن مما يسترعى الأنظار أن يعالج أرسطو نفسه الشعر ـ ويعالج غيره من الفنون ضمنا ـ بطريقة عملية فعالة • فانه نهج ذلك النهج نفسه فى فن الخطابة فى كتابه « علم البيان » «Rhetoric» ، على أن كتابه « فن الشعر » «Poetics» يعد أكثر كثيراً من كتاب مدرسى فى طريقة نظم الشعر • ولو استعرضت الكتاب لوجدت بدايات التركيب العضوى الجمالى (Aesthetic Morphology) باعتباره علما بحتا موجودة فى اشاراته الموجزة الى مكونات الشكل الشعرى كالحبكة والشخصية والفكر والأسلوب واللحن • ولا شك أن مناقشاته للغايات والوسائل الشعرية واللذات والآلام تعد تطبيقا لسيكولوجية عصره • ولم يبسط قواعده بروح استبدادية ، ولكنه جعلها فى صورة مبادىء عامة معتدلة على نحو ما هو سائر فعلا • وقد سلم أرسطو بحق الجماهير فى الاستمتاع بما يخصهم من أنواع الفنون • قال : « ان هناك مكانا للألحان المشدودة الأوتار والملونة بألوان غير طبيعية ، التى يعزفها الموسيقيون المحترفون أمام العمال والميكانيكيين، وان تحول الأحرار والمتعلمون الى الاستماع فى مكان آخر الى ما يخصهم من أنواع الموسيقى (١) • ومع أن فى هذا ما فيه من النغمة الأرستقراطية ، الا أنه كان خطوة نحو الإعتراف بنسبية الأذواق •

ويلاحظ أن ما كان يمكن أن يكون علم جمال علمى وتكنولوجيا للفن ، بوصفهما جزءا من تطور عام للتكنولوجيا فى بلاد الاغريق فى العصر الهللينستى ، انحدر منهارا بين أطلال الثقافة الاغريقية • وظهرت حركة تتجه نحو احياء رومانى تجلت فى أشخاص فتروفيوس وبلينى وغيرهما ، ولكنهم لم يجدوا عقلا فلسفيا عظيما يرشدهم الى نظرية اجمالية من نظريات المذهب الانسانى • وغنى عن البيان أن كتاب « فن الشعر » لهوراس يعد تكنولوجيا على أوضح وجه باعتباره دليلا للشعراء ، باطلاعه

(١) انظر « السياسة » ق ٨ •

اياهم على الطريقة التي يستطيعون بها أن يعلموا القارىء ويدخلوا البهجة عليه ، على أن قواعد ذلك الكتاب جزمية ومفيدة نسبيا وتجعل من أذواق الروماني المهذب المتعلم في ذلك الزمن مبادىء عامة ، وتتجلى في الكتاب منذ بدايته سيكولوجيا مفرطة في بساطتها، تجهل مابين الاستجابات الفردية من فروق وتنوع للنوع الواحد من الفن ، يتجـلى ذلك فيما افترضه هوراس من أن المزج الغريب البشع بين أجزاء انسانية وحيوانية ، هـو بالضرورة مضحك • وليس بالكتاب أدنى اشارة الى ما يمكن حدوثه من التغير أو التطور في الفن ولا الى المسـائل التي ينبغي حلها بالدراسـة الاختبارية العملية ، ذلك أن العنصر الديونيسي القائل بالنشوة المقدسة في الفنون والذي اعترف به أفلاطون نفسه في شيء من الحذر ، قد غطت عليه نزعة كلاسيكية أبولونية دقيقة تؤكد الوحدة والنظام والوضوح وكمـال الصقل •

وكان احياء النظرية الجمالية الكلاسيكية في « عصر النهضة » قوي الطابع الأفلاطوني في البداية ، ثم مالبث أن غلب عليه الطابع الأرسـطي والواقعي الطبيعي• فقد راح كاستلفترو في أخريات القرن السادس عشر ، وكورني ، وبوالو في القرن السابع عشر ، يحيون مع بعض التغييرات ، طريقة المعالجة التكنولوجية لفن الشعر ، ولم يكن الاحياء قاصرا على مجرد التقنيات بوصفها هذا • اذ دارت مناقشات كثيرة حول أهداف الشـعر وغيره من الفنون ـ سواء أكانت هذه الأهداف هي أساسا المتعة أو السـمو الخلقي ـ كما دارت حول الوسائل الضرورية لتحقيق هذه الأهداف مثـل انسجام الوحدات الدرامية الثلاث : المكان والزمان والحدث (الحركة) • وحبذ كاستلفترو استخدام الشعر على المسرح حيث يمكن رفع الصـوت بسهولة أكثر أثناء الالقاء الشعري ، وبذلك يثير الحـالات الانفـعالية ، واستخدم الشعراء وكتاب المسرحيات البحث الذي وضعه في فن الشـعر كل من أرسطو وهوراس ، بقدر ما اسـتخدم المصـورون البحوث في التشريح وفن المنظور والتناسب ، لكي يصلوا الى الأثر المرغوب : وهـو

تمثيل للأصل يتصف بالتوازن والتوحد ، يكون أفضل من الطبيعة ، ولكنه أساسا مطابق صادق لها . وقد خطا « فرانسوا أوجييه » فى كتابه مقدمة لصور وصيدا* ١٦٢٨ ، خطوة نحو مذهب النسبية حين لفت الأنظار الى ما بين الأذواق من فروق بين الأمم والعصور المختلفة . وقد أوصى كتاب زمانه أن يكيفوا عملهم لوطنهم ولغتهم ووجهة نظرهم ، بدلا من الانكباب على محاكاة القدماء محاكاة « مسرفة فى الدقة » (١) .

على أن علم الجمال لم يبرح أثناء « عصر النهضة » وبواكير القرن السابع عشر واقعا الى حد كبير تحت سلطان الاستبدادية الأفلاطونية بما لها من قوانين مفترضة مقدما مستمدة من فكرة متسامية عن الطيبة والصدق والجمال . وكان ذاك نوعا من الكلاسيكية الحديثة ، ولكنه شديد الاختلاف عن النوع الاختبارى العملى القائم على فكرة النسبية ، والمؤسس بدرجة أكبر على هوراس والأبيقوريين ، الذى نشأ فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . فهذا النوع الأخير اتجه الى رفض القواعد المفترضة مقدماً واعتمد بدلا منها على مفهوم «الذوق» ، يعنى الذوق الحسن ، ذوق الأشخاص الممتازين . وكان أئمة هذا التحول رئيس الدير دى بوس du Bos وفولتير ودافيد هيوم (انظر مثلا مقالة هيوم عن معيار الذوق) . وهو نمط اتسم بالارستقراطية حين افترض سمو ذوق الأشخاص المرهفى الحس بالفطرة ممن يمتازون بسعة الاطلاع وكثرة الأسفار والتثقف فى الفنون . وافترض أن هؤلاء هم عادة من أثرياء الطبقة العليا ، الذين استطاعوا تنمية ذوقهم عن طريق الاستمتاع بالفن الجيد . وكان القوم يتصورون أن «الذوق» شىء حسى لا فكرى ، ومن ثم فهو شىء لا يجوز نقله فى صورة قواعد عامة ، هو أقرب الى الذوق الطيب فى الخمر والنبيذ والطعام وآداب السلوك منه الى الهندسة ، وفضلا عن ذلك لم يقصر

---

* « Prefacetotyre & Sidon »

(١) الاقتباسات المنقولة عن كاستل فترو واوجير موجودة بكتاب ب.هـ. كلارك : (Theories of the Drama) نيويورك ١٩١٨ و ١٩٤٧ .

الذوق على الفن الاغريقى والرومانى الأصل ، فان صاحب الذوق السليم فى وسعه أن يستمتع (مثلا) بالروكوكو المزخرف بالطريقة الصينية .

وفى هذا الاتجاه رجع أبيقور أفلاطون . على أنه دفع العقول النظرية الى البحث عن مبادىء عامة تقوم على التجارب حول مايبهج صاحب الذوق السليم . ولم يكن لزاما على «العباقرة» التقيد بمثل تلك القواعد ، وان أبوا أن يبتعدوا عنها كثيرا . على أن هذا الدور من الكلاسيكية الحديثة كان لا يزال بعيدا عن التمجيد الرومانتيكى للوجدان وللرجل العادى ، فلاحا كان أو طفلا أو متوحشا .

وحاول د. لوبوسو Le Bossu فى الشطر الأخير من القـــرن السابع عشر(١) ، أن يطور التكنولوجيا الجمالية شوطا آخر على أســاس سيكولوجى عن طريق تكييف وسائل شعرية محددة طبق انطباعات عقلية ووجدانية محددة ؟ وفى ترسم لخطى أرسطو ؟ حـــدد أنواعا معينة من « الانفعالات » لأنواع معينة من الدراما ، « فالكوميديا تنطوى على الفــرح والمفاجأة السارة » على حين تثير التراجيديا الرعب والشفقة ، ثم أردف أن الملحمة تشمل كل الانفعالات ، بما فى ذلك الفرح والحزن ، ولكن لكل ملحمة آثارها العاطفية التى تميزها عما عداها من بنات نوعها ، وان أخيل ليضفى على «الالياذة» الغضب والرعب ، على حين أن اينياس لطيف رقيق ، وقال لوبوسو : انه ينبغى عدم اثارة الانفعالات المتنافرة ، كما أن جمهور النظارة ينبغى أن ينقلوا شيئا فشيئا من الهدوء الى المشاعر الأقوى. وقد كان لأسلوب تناول الموضوع على هذا النحو أثره فى « درايدن وبوب» بانجلترة وفى الفن الكلاسيكى الحديث عامة فى القرن الثامن عشر ، وزاد الاهتمام بدور العبقرية الفردية وحقها فى اغفال قديم القواعد والعادات. وضخمت العقلانية الكلاسيكية المحدثة حجم القائمة القديمة للانفعالات التى

---

(١) راجع Traité du Poème Epique (باريس ١٧٠٨) مقتبسا عند جلبرت وكوهن . ص ص ٢١٤ ، ٢٣٣ ع ع .

ينبغى التماسها فى الفنـــون ، ووسعت نطـــاق الوسائل الفنيـــة اللازمة لاحداثها .

وثمة حركة مرتبطة بهذه فى موسيقى القرن الثامن عشر ، تلك هى نظرية الانفعالات أو الاحساسات . وطبقا لما ذكره كل من «ج . كراس و ب» أ» باخ » ، فان الهدف الرئيسى للموسيقى « تصوير انفعالات طرازية معينـــة مثل الرقيقة والفاترة والمتقدة(١) الخ ، وقد تحقق هذا الهدف « بالأسلوب الحساس » للموسيقى فى أخريات القرن الثامن عشر ، الذى اتجه الى الحلول محل الأسلوب الايطالى الأنيق . يقول المستر و . آبل : « على الرغم من طبيعته العقلانية ومناهجه التخطيطية فان ذلك الأسلوب يمهد السبيل للطريقة التعبيرية الحرة التى يقوم عليها أسلوب بيتهوفن» ويفسر «بكوفتسر» بأن المبدأ قام على التشابه القـــديم بين الموسيقى وعلم البيان ، محاولا بذلك تطـــوير أشكال موسيقية محسة لتقابل التغيـــيرات المجازية . وتصور أن مجموعة من الموضوعات تصلح أن تكون « دليـــلا للاختراع » ييسر اختيـــار شـــكل معين لتمثيـــل احســـاس معين . بيد أن بكوفتسر نفسه يعقب بأن الأشكال الموسيقية كانت فى حد ذاتها مبهمة وهى منعزلة عن سياق موسيقى أو لفظى . فهى لم «تعبر» عن انفعالات وانمـــا عرضتها أو دلت عليها . ومن ثم لا يستطيع انسان أن ينسب الى شـــكل منعزل أنه يعنى الفرح والسعادة أو ما ماثل ذلك . وفهمت الانفعالات على أنها اتجاهات سلبية ، وقد لجأ « يوهان سباستيان باخ » الى استخدام تلك الأشكال استخداما مجازيا جنبـــا الى جنب مع وسائل أخـــرى . يقول « بكوفتسر » انه وفقا لما ذهب اليه عصر البـــاروك وفكره ، يمكن للحن

---

(١) « Affecteolahre » اى نظرية الانفعالات وتجدها فى مؤلف و. ابل : « Harvard Dictionary as Music »(كامبردج ، مارس ١٩٥٠) على أن م.ف. بوكوفترر يناقش الموضوع مناقشة اوفى فى Musique in the Baroque Era نيويورك ١٩٤٧) س. ص ٣٨٨ ع.ع. وهو يذكر توكيوس وبرنهارد ولوجت وج . ماتيش بوصـــفهم الشراح البارزين لتلك النظرية .

موسيقى أو سلسلة نغمات موسيقية عرض انفعال تجريدى فى شكل واقعى .

وعلى حين تخلت الرومانتيكية عن الطبيعة العقلانية والتخطيطية للانفعالات فانها احتفظت بالرغبة فى أن تصور فى الموسيقى انفعالات الحياة العادية أو تعبر عنها . وأدى هذا عن طريق الموسيقى الرومانتيكية المبكرة الى ادخال فكرة فاجنر «اللحن الدال» Leit-motifs والى الموسيقى التصويرية » لدى كل من ديبوسى وسترافنسكى . ولكن مدرسة المذهب الشكلى التى تزعمها « أ . هنسليك » وهى أقرب فى معظم نواحيها الى المذهب الكلاسيكى الحديث وأنصاره ـ هى التى قادت الهجوم الذى وجه نحو جميع محاولات التعبير عن جميع الانفعالات الخارجية غير الموسيقية فى الموسيقى . ذلك أن هنسليك سلم بأن نعوتا من أمثال « قوى ورشيق ورقيق ومثير » يمكن استخدامها فى وصف الطابع الموسيقى لمقطوعة ما ، ولكن ليس للاشارة الى احساس معين عند الملحن أو المستمع (١) .

وقد فات من اشتركوا فى معظم هذا الجدل أن يميزوا بوضوح بين :

(أ) التعبير عن الانفعال أو الايحاء به أو تمثيله .

و (ب) احداث أو اثارة ذلك الانفعال فى المستمع . وحتى فيما يتعلق « بالتعبير » ، لم يوضح أحد منهم ما اذا كان الملحن نفسه ينبغى أن يحس به باطنيا ، بالاضافة الى تقديمه العناصر الموسيقية المثيرة ، وتمشيا مع أفلاطون كثيرا ما افترض أن التعبير عن احساس أو تمثيله لابد بالضرورة أن يثير نفس الاحساس فى المستمعين ، ثم ان اقتران ذلك بالفكرة القائلة بأن التعبير هو الهدف الرئيسى من الفن بصفة عامة ، أدى الى تركيز التأكيد على كيفية الاهتداء الى اللغة المناسبة الضرورية للتعبير عن كل احساس ومزاج وعاطفة ؟ وبهذا تراكمت مسألة الأثر الذى تتركه فى المشاهد

---

(١) انظر علم الجمال الموسيقى Aesthetics of Music فى Harvard Dic. of Music ص . ص . ١٨ ـ ١٩ .

لترعى نفسها بنفسها ، فكثيرا ما افترض أن قيام الفنان بالتعبير الصائب يضمن بطريقة آلية انبعاث الاحساس المرغوب عند المستمع ، كما افترض على الأساس نفسه أن التصوير الوافي للشخصيات النبيلة المتحلية بالأخلاق ، سواء أكان ذلك في فن التصوير أم الشعر ، لابد أن يتجه الى الارتفاع بالمشاهد وجعله أكثر نبلا وتحليا بالخلق • وأن أفلاطون ليفترض ذلك الفرض نفسه حين ينعى على هوميروس وهسيود أربابهما الفاسقين • على أننا اليوم ندرك بوضوح أكثر أن انطباعات الفن أشد تعقيدا وتنوعا من هذا• فان احساسا معينا أو نوعا من الشخصيات قد يمكن التعبير عنه بوضوح في العمل الفني ، ويمكن أن ينقل بنجاح الى مشاهد يتلقاه ، كما يمكن ذلك المتلقي أن يفهمه بوصفه ذاك ، ومع ذلك يثير فيه أثرا انفعاليا مختلفا تمام الاختلاف ، يتوقف على شخصيته وحالته المزاجية الموقوتة •

٨ ـ التكنولوجيا الفنية في الهند : نظرية « راسا »

كان علم الجمال عند الهنود قريبا منه عند الاغريق في تصوره الفن وسيلة لغايات معينة (١) • وقد استبعد مذهب الفن للفن • وينقل « كوماراسوامي » عن كتاب « الساهيتيا داربانا Sahitya Darpana قوله « ان جميع التعبيرات الانسانى منها والتنزيلي الموحى ، موجهة نحو غاية تتجاوز نطاقها هي ، أو ان لم تكن مقررة على هذه الشاكلة ، فهي من ثم أشبه بأقوال مخبول فحسب • ولم يندد بالمتعة ، وذلك لأن الخبرة الجمالية نشوة أو بهجة للعقل ، والعمل الفني يقوم بدور الحافز الى تخليص النفس من كل كبت يفرضه العقل ، وهي لا تظهر الى الوجود الا « بشكل شيء مرتب لبلوغ غايات معينة » •

على أن المفهوم الأساسي للفن ـ الذي لا ينسب الى الفن قيمة الا

(١) انظر نظرية الفن في آسيا وهو الفصل الاول من كتاب The Transformation of Nature in Art كامبردج ماس ، ١٩٢٤ ص ص ٤٧ ـ ٤٤ •

كأداة ـ مفهوم قابل لتنوع فسيح من حيث الغايات المحددة التى ينبغى أن تنشد ومن حيث أنجع الوسائل لبلوغ تلك الغايات ، والغايات يمكن أن تكون دنيوية أوأخروية وحسية أو روحية واجتماعية أو فردية وموضوعية أو ذاتية ، فأيما غايات وقع عليها الاختيار ، اختلفت معهـــا بطبيعة الحال الوسيلة المناسبة والنظرية التكنولوجية • فقـــد يكون من بين الأغراض الرئيسية التى تلتمس ـ كما هو الحال فى المذهب الرومانتيكى الحديث ـ التعبير الذاتى الفردى للفنان ، غير أن هذا الهدف ، وبالتالى قدر عظيم من التكنولوجيا الجمالية العصرية كان غـــريبا عن علم الجمال الأفلاطـونى والهندى على السواء • ويقول كومَراسوامى : « وأقل ما يقال ان النظرة الآسيوية ليست لها أدنى علاقة بالتعبـــير الفنى الذاتى الوظيفى » ، لأن تمجيد التمرد والاستقلال على النحو الذى يحـــدث فى التأليه العصرى للعبقرية والتسامح ازاء شطحات العبقرية ، أمر مناف للعقل بصـــورة واضحة » • (ص ٢٣) •

ولا يخفى أن المبادىء الجمالية الهندية التقليدية كانت جزءا متكاملا مع نظام الهند الدينى والخلقى والاجتماعى ، على أن هذا النظام لم يكن جامدا تماما ، فأجاز وجـــود أهداف ومنـــاهج مختلفة لمختـــلف أنواع الأشخاص ، ونشأت كثير من النحل والفلسفات ونظريات الفنون ، وكان بعضها أدنى الى المـــــذهب الطبيعى من غـــيره فى التسليم بقيمة الملذات الدنيوية كالحب الجسدى والفن الحسى ـ على مستويات معينة من الخبرة على الأقل ـ ولم تكن هذه المستويات تعد متضاربة مع الارتفاع الى مستويات متسامية ، وقد ترمز الى صفات وسجايا قدسية • ولو نظرت الى بعـــض أساليب اليوجا ، لوجدتها تعتبر نبذا للحياة من وجهة نظر السيكولوجيا وعلم الأخلاق عند الغربيين ؟ بينما بعضها الآخر ـ منما اتسم بطبيعة ألطف وايجابية أكثر ـ يقصد منها زيادة غنى الحياة الحسية والخيالية فى هذه الدنيا • وهناك شىء من الخلاف حول القيم النسبية للفن واليوجا فى بلوغ

الحالات الروحية المرغوبة • فبعض محبي الفنون يضعونها في منزلة أعلى من تمرينات الهاتايوجا المتطرفة وغير الطبيعية والقابضة ، بوصفها وسيلة لتحرير الروح •

كان المقصود من تكنولوجيا الفن عند الهنود هو الهداية ، لا هداية الفنان وحده بل المشاهد أيضا • ويناقش الأستاذ أبهينا فاجوبتا أهداف الدراما ووسائلها من وجهات نظر أربع : وجهة نظر المشاهد ، والمؤلف الدرامي ، ومدير المسرح (ويشمل ذلك الممثلين والموسيقيين) ، والمجتمع بما في ذلك غاياته الخلقية والثقافية • (باندى ص ٣٨٥) • يقول الأستاذ أبهينا فاجوبتا : « ان جمهور النظارة ينبغي تعليمه ، ليس فقط فيما يتعلق بالأغراض التجريبية وشبه التجريبية للحياة البشرية •• بل فيما يتعلق كذلك بالغاية المتسامية والعليا ألا وهي التحرر النهائي (باندى ص ٢٢٨) وعلى مستوى أدنى نوعا ما ، يوصف الاتجاه الجملي من الناحية السيكولوجية بأنه لون من الخبرة وسلسلة من الخطوات نحو الحالة العقليـة الضرورية للوصول الى المتعة الكاملة بعرض درامي • ويبدأ المرء الارتفاع عن المستوى الحسى العادى الى المستوى الجمالى عن طريق نزعة الى اللهو عند ذهابه الى المسرح • فيتوقع المرء تماقبا من جميل المناظر والأصوات ، ثم ينكر ذاته عندما تبدأ الموسيقى ، ويكبت الأفكار العادية والدنيوية• ويجيء المشهد التمهيدى فيساعد على تنمية هذا الاتجاه الى «اتجاه مواجهة المسرحية كلها » و « تقمص بؤرة الموقف » • وعندئذ يخمد الوعى العادى بالزمان والمكان والحقيقة والخطأ والصواب والغريب والممكن ، في أثناء تفهم الحدث المعروض على الأنظار • ويبدأ المرء في أن يتقمص البطل ، متجاهلا شخصية الممثل رافضا كل ما يتناقض واياه في المسرحية المعروضة • ويكمل التقمص عندما يقوم المشاهد المدرك جماع الموقف الذى يقف فيه البطل ، تقويما يطابق تماما تقويم البطل نفسه (باندى ص ١٧٠) « والمؤلف الدرامى الهندى يهدف الى عرض خبرة انفعالية لا عرض حدث (حركة) ، كما يفعل المؤلفون الدراميون الأوربيون » • فهو لا يقدم

الموقف المادى الا لعرض حالة باطنية • ويقول باندى : ان من المحال تذوق مسرحية هندية تذوقا كاملا بمجرد ادراك الموقف الخارجي المادى، فذلك ليس الا وسيلة الى غاية ، فأما الخبرة الجوانية ، فلا يمكن أن تعرف الا بالتقمص ، وتشمل الخبرة الجمالية الخبرة بالانفعالات الأساسية ؛ كما نظمت فى الموقف الدرامى ، مع تغييرات محاكية وانفعالات عابرة ، ومع النكهة الخاصة التى يصفها ذلك الخلط المنسجم بين هذه العناصر جميعا» (باندى ص ١٨٣) •

وقد تركزت التكنولوجيا الهندية للفن على مفهوم «الرأسا» • وأقدم نصوصها الموجودة هى «ناتيا سسترا» Natya Sastra من عمل بهاراتا (القرن الرابع أو الخامس الميلادى) ، كما أن « أبهينا فاجوبتا » هذبها وأضاف اليها فى القرن العاشر ، والنص المأثور عن بهاراتا فيما يقول جنولى(١)، مجموعة من القواعد والتعليمات ، تدور فى الغالب حول انتاج الدراما وتعليم الممثلين ، فتذكر أنه فى الدراما ، يتعاون كل من الفنين البصرى والسمعى فى أن يثيرا فى المشاهد حالة من الوعى أو «نكهة» تسمى راسا ، تعمه وتبهره وتسحره • والخبرة الجمالية هى عملية تذوق الراسا واستغراق النفس فيها بحيث تستبعد كل ماعداها • وهى أيضا ما يتذوق• وفى هذه الخبرة ــ على حد ما أضافه أبهينا فاجوبتا ــ يتحرر الوعى من كل تدخل خارجى ومن كل الرغبات العملية ، وليس له من غاية عداه ، كما أنه هو المتعة أو السعادة أو الجمال • والراسا تحطم سلسلة العلية كما أنها (الراسا) تتجلى فى الكلمة الشعرية أكثر مما تتولد عنها • وهى تنتسب الى الشاعر ، الذى يعبر عما يرى فى صورة احساس أو عاطفة غامرة ، تنقل الى المشاهد •

---

(١) قام ر• جينولى بترجمة تقليقاته على بهاراتا والتهميش لها فى «The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta» روما ١٩٥٦ • على أن نظرية راسا وغيرها من النظريات الجمالية الهندية يبحثها بالتفصيل ل•ك•باندى فى Comparative Aesthetics ،ومجا Indian Aestiictics (فاراناس بالهند ١٩٥٩) • انظر أيضا كوماراسوامى فى (The Transformation of Nature in Art.) وفـا• « نظرية الفن فى آسيا • »

والراسا ليست فحسب حالة معممة ، وانمـــا هي تضم طائفة من راساوات معينة ، عدتها ثمـــان أو تسع ، تقابل الأحساسات الدائمـة أو الحالات العقلية للطبيعة البشرية (جنولى ص ٢٩) ـ وهذه الاحساسات هى الابتهاج والضحك والحزن والغضب والبطولة والخوف والاشمئزاز والدهشة والهدوء • وعندما تتحول فى الخبرة الجمالية تصبح : الشهوانية والهزلية والمحزنة والغاضـــبة والبطولية والفظيعة والبغيضـــة والعجيبـة والمطمئنة • والاحساسات تقابل الى حد ما ـ ولكن ليس بالضبط ـ الحالات «الوجدانية» أو «العواطف» الخاصة بعلم الجمال الكلاسيكى الحــديث ، بينما تقابل الراساوات أو التحولات الجمالية الطرز أو الفئات الجماليـة المعروفة فى علم الجمال التقليـــدى عند الغربيين • وفى شـــئون الحياة العادية ، تتجلى وتقترن كل حالة عقليـــة بأسباب وتتائج وعناصر ملازمة معينة • على أن نفس الأسباب الخ •••• لا تثير العاطفة المقابلة بالضـبط عندما تعرض على المسرح أو فى القصيد الشعرى • فانها تظهر متعـــة جمالية أو راسا ، تلونها طبيعة الحالات العقلية التى قد تثيرها فيما لو كانت حقيقية • وهى باعتبارها عناصر فى التعبير الشـــعرى ، تسمى محـددات ونتائج طبيعية وحالات عقلية عابرة • ولهذه الأخيرة ثلاثة وثلاثون نوعا منها على سبيل المثال التثبيط والضعف والقناعة والفرح الخ • وستنتج الراسا آثارا معينة فى المشاهدين ، كأن تجعلهم يغمغمون فزعا ويشعرون أن شعر رأسهم قد قف وما الى ذلك من تأثيرات • وأسباب الراسا هى نتـــائج الحالات العقلية الدائمة •

يقول جنولى : « ان العلاقة بين المحددات ، والحالات العقلية العادية، والراسا هى المشكلة الرئيسية لفن الشعر الهندى ، فقد تناولت العـلاقات بين عناصر الطبيعة البشرية الأساسية العاطفية والارادية ، وأثر الكلمـــات الشعرية والمواقف الدرامية فى اثارة بعض الاحساسات المماثلة الى حد ما، والطريقة التى توجدها الخبرة الجمالية وتحولها الى «نكهة» معينة لطيفة • وتعبر النغمات الموسيقية (السلالم) ومدوناتها المصورة عن حالات مزاجية

معينة ومواقف درامية أو شعرية خاصة ، ترتبط ارتباطا واهنا بالراساوات المختلفة .

ومع أن نظرية الراسا نظرية سابقة لنشوء العلم (قبل علمية) فانها تقوم على الملاحظة التجريبية وعلى الاستبطان فيما يتعلق بالآثار الانفعالية للفن في الطبيعة البشرية . وهي بهذا الوضع ، تتجاوز كثيرا معظم ما ظهر في الغرب من علم النفس من حيث دقة وبراعة تحليل الأنماط وتصنيفها . أجل هي جزء من مذهبية (أيديولوجية) تصوفية ، تنطوي على الخبرة في مستويات خمسة ، آخرها هو التسامي . وعلى المـــرء أن يركض من الاحساس الاعتيـــادي أو المستوى التجريبي الى المســـتوى الجمالي أو التطهيري ؛ مع نكران الذات ؛ وصلة شاملة بين الذات والموضوع ومن ثم الى مستوى دون الوعي للانطواء الشديد (باندي ص ١٦٦ ، ١٤٢) ، ويلاحظ أن السياق الصوفي يجعل من الصعوبة بمكان مقارنة نظرية الفن هذه بنظريات الفن الغربية القائمة على المذهب الطبيعي ، على أن هناك دون مراء ، أساسا مشتركا بينها قوامه الظاهرات الجمالية المشاهدة ، والاستقصاء السيكولوجي والتفسير النظري والتطبيق العملي .

٩ ــ الاتجاهات الغربية نحو الخبرة الجمالية

ان النظريات الغربية الحديثة حول الاتجاه الجمالي ، تماثل النظريات الهندية الى حد ما وبخاصة فيما يتعلق بما يأتي : (أ) الانعزال الضروري عن الشواغل الخارجية و (ب) التقمص* ، والتقمص الوجداني . غـــير أن علم الجمال عند الغربيين لم يطور هاتين الناحيتين بتفصيل كبير من حيث الخطوات الضرورية لبلوغ الاتجاه الجمالي ولا من حيث مايندرج تحت « النكهة » من ضروب قد تحتويها مثـــل تلك الخبرة ، وتنزع مناهج

(*) التقمص (Identification) في علم النفس هو دمج المرء نفسه في شخص دمجا ينشأ عنه ارتباط عاطفي وثيق والتقمص الوجداني (Empathy) هو تسرب الانفعال من شخص الى آخر (قاموس النهضة) .

الغربيين فى تعليم التذوق الفنى الى اهمال الدور الجوانى الذاتى للخبرة، أى بلوغ اتجاه عقلى مناسب ، اذ يترك ذلك للمشاهد بوصفه شيئا يستطيع أن يرعى نفسه ، كما أن الجانب نفسه فى الخلق الفنى ـ أى احراز حالة من الانسجام الجوانى والتحرر من القلق تجاه الحدث (الحركة) يجرى تجاهله هو أيضا فى عملية اعداد الفنان وتعليمه ببلاد الغرب ، على أن التكنولوجيا الغربية العصرية فى كل من هذين المجالين تكاد تعالج بكليتها الظاهرات الموضوعية التى يمكن مشاهدتها مشاهدة خارجية ؛ أى تعالج مهارات الفنان الواضحة ومعرفته المتفتحة فى تناول الوسيط ، والطريقة التى يمثل بها شيئا طبيعيا أو يصنع تصميما جديرا بالملاحظة ، كما تعالج أيضا قدرة المشاهد على رؤية هذه الأشياء أو سماعها وتمييزها ، وقدرته على ادراك الأشكال الحسية وتفسير معانيها ، سواء أكانت تمثيلية أم رمزية ، ويلاحظ أن المشاعر التى يمكن تعبيرها بالفن والأخرى التى يمكن استثارتها بواسطته متنوعة بدرجة لا نهائية يتعذر وصفها بالكلمات ، مما يجعل أية محاولة لتصنيفها على نحو تجريدى تصبح غير وافية دون ريب، ومن المحقق أن السيكولوجيا العلمية لم تمض شوطا بعيدا فى هذا الاتجاه، ولا هى حاولت فعل ذلك ، واللغات الغربية عامرة تماما بالمصطلحات القادرة على وصف الاحساسات الدقيقة والتعبير عنها ، وهى مصطلحات تستخدم فى الفن الأدبى ذاته ، وفيما يكتب فى نقد الفنون من كتابات ، ولكن مادامت السيكولوجيا الغربية مفرطة فى انبساطيتها وسلوكية فى معالجتها للأمور ، فلن يتهيأ لها أن تقوم بالشىء الكثير فى سبيل الوصول الى تكنولوجيا يمكننا أن نحرز بها عن طريق الفن خبرات انفعالية محددة. ونحن نتوقع من الفنان أن يحاول تحريكنا بطرق معينة ، ونحتفظ لأنفسنا بالحق فى المقاومة أو الاذعان أو الاستجابة بأية طريقة أخرى نختارها . وكثيرا ما ينفد صبرنا أثناء مشاهدة عمل فنى ، فنسرع الى الحكم على قيمته وأصالته ، والى التعليق عليه باللفظ ، واظهار علمنا ودرايتنا ؛ وهكذا نفتقر الى نكران الذات والتقمص اللذين تعدهما النظريات الشرقية بالغى الأهمية .

ولا شك أن هذا الفارق يرتبط ارتباطا وثيقـــا بتركيزنا العـام على التحكم فى الطبيعة الخارجية وعلى المشاهدة المضبوطة لعـــالمنا القـائم على التجربة ، والثقافة الغربية على الجملة أكثر انبساطا ، فأما الثقافة الشرقية وبخاصة الهندية ، فكانت أكثر انطـــواء؟ ولا تزال على تلك الحـال فى المستويات المحافظة والفنية ، على الرغم من التغيرات الاجتماعية الحديثة ، فقد نزعت التقاليد الرومانتيكية فى أوروبا الى تصحيح الاتجـاه الكلاسيكى الحديث بتركيز تأكيد أقوى على العنصر الذاتى فى الفن ونظرياته • والفن الغربى المعاصر ذاتى بدرجة متزايدة فى بعض النواحى ، كما أن عـلم التحليل النفسى شرع فى ارتياد العالم الباطنى بطريقته الخاصة ، وهنا نشير الى أن الأسلوب الفرويدى وهو رفع المواقف الباطنية الى المستوى الشعورى بغية التكيف الذكى ، أبعد من المعالجة الشرقية من أسلوب يونج • وجميع هذه الأساليب يمكن استخدامها فى انتاج تكنولوجيا جمالية على أسـاس مذهب الطبيعة ، التماسا لأنواع الخبرة التى تلقى أعلى مراتب التقدير فى الثقافة الغربية •

والواقع أننا فى الغرب لم نكد حتى اليـوم نشرع فى ادراك المدى الذى اليه يمكن تطوير « تذوق الفن » (وهو الاسم الغامض الذى يطلق هنا على تلك العملية) حتى يصبح أسلوبا معقدا قائما بذاته • اذ يحدث كثيرا أننا نفترض : (أ) أن الفن كله انما هو ـ أو ينبغى أن يكون ـ من السهولة بحيث يستطيع أى انسان فهمه والاستمتاع به ، (ب) وأن الأشياء الوحيدة الخليقة بالدراسة حول الفن هى الحقائق التاريخية • وقد شرعنا الآن نعلم الأطفال كيف يشاهدون الصور ، وكيف يستمعون الى الموسيقى وكيف يقرءون الشعر ، بصورة تمكنهم من فهم شكل وأسلوب التعبيرات الفردية والفروق الدقيقة بينها • ويختلف الخبراء حول أحسن الطـرق لتحقيق ذلك • وهنا يظهر بون شاسع ـ كما هو الشأن فى تكنولوجيـــا انتاج الفن ـ بين أولئك الذين يركزون اعتقادهم على التحليل والتفسـير اللفظى والعقلى باعتبارهما وسيلة للتذوق ، وأولئك الذين ـ وهم الأكثر

رومانتيكية أو تصوفا ـ يصرون على أن التـــذوق الحق ينبغى أن يكون فوريا وحدسيا وغير لفظى ، أى أن يكون وميضـــا مباغتا من الاستثـارة والتقمص مع العمل الفنى بوصفه وحدة فريدة لا سبيل الى تقسيمها •

وهناك بعض الصدق فى كل من جانبى هـــذا النقاش ، كمـا هى العادة • وقد يحدث غلو فى التحليل الفكرى والحقائق بصورة تحول دون الادراك الباطن الجمالى ، على أنه بغير شىء منه يحتمل أن تصبح الخبرة غامضة وسطحيـــة • ولما كان الشىء الكثير يتوقف على الحـــالة الذهنية للمشاهد ، كأن يكون مثلا خالى البال أو متراخيا ، ملتفتا بطبعـه أو شاردا متلهيا بأفكار وهموم لا صلة لها بالموضوع ، فان تكنولوجيتنا واجراءاتنـا التربوية نحو تذوق الفن يحتمل أن يستفيدا من التوكيد الشرقى على هذا الجانب من الخبرة ، وهناك كثير من الدروب المتوسطة بين المفهوم المتطرف الذى ارتآه «كانت» من أن الخبرة الجمالية تأملية بحتة ، منعـــزلة تماما وبعيدة عن الأهواء ، وبين معناها عند ديوى الذى يراها متواصـــــلة مع الحياة العادية • وبغير أدنى طعن فى كل مشاعر «الاهتمام» أو الرغبة نحو موضوع احدى الصور (كالعرى الشبقى مثلا) وكل التفكير العملى فيما يتعلق بذلك الموضوع ، يستطيع المرء أن يقر بأن هنـــاك ضربا معينا من الخبرة ، خاليا نسبيا من شرود الذهن بفعل العوامل الخارجية ، وله قيمته المميزة الخاصة • ولا يخفى أن قدرا من التدريب التقنى لابد منه لاحراز خبرة كاملة ومركبة ومشبعة بعمل فنى ، ولا تزال تكنولوجيا التذوق فى مختلف الفنون بحاجة الى من يستنبطها على مستوى علمى •

ويلاحظ ، أن جميع المحاولات السابقة التى استهدفت رسم تكنولوجيا سيكولوجية للفنون والخبرة الجمالية ، عرضة لأن تبدو للقارىء العصرى بالغة التبسيط وجامدة وآلية • فقد تعلمنا أن مجال الآثار الانفعالية وغيرها مما يسببه الفن أعظم من أن تغطيه قائمة بســـيطة ، أما فيما يتعلق بأى الوسائل الفنية التى ستنتج أثرا معينا ، فقد تعلمنا بأن عددا كبـــيرا من

التقلبات الخفيفة التى لا سبيل الى التكهن بها يمكن أن تؤثر فى النتيجة؛ ذلك لأن الناس يختلفون اختلافا فرديا وثقافيا بالغا بحيث لا يجوز لنا افتراض أن وسيلة معينة سيكون لها نفس الأثر فى جميع الحالات حتى عند أفراد لهم خلفية اجتماعية وتربوية واحدة • وعلى فرض أن من أهداف التكنولوجيا الجمالية ارشاد الفنان الى كيفية انتاج آثار نفسية معينة ـ فورية كانت أم مرجأة وجمالية أم غير ذلك ـ فان كيفية انتاجها فى مختلف أنواع الأشخاص يحتاج الى قدر كبير من المعارف والتعليم• وربما كان جزء من الأثر غير شعورى ، ولا يمكن تفسيره عند الشخص المعنى •

ومع هذا ، فان ذلك العمل ليس بالمحال • فالناس واستجاباتهم لا يختلفون اختلافا تاما ، أو هم غير قابلين للتكهن • فان المرء يستطيع ـ ولو فى حدود ثقافة معينة على الأقل ـ أن يتكهن فى قدر لا بأس به من النجاح، بما ستكون عليه أعم استجابة مشتركة بين أشخاص من طراز معلوم • فلا بد للتجار والناشرين ومنتجى الأفلام ومن اليهم من فعل ذلك لكى يكسبوا رزقهم ، والحق أن ما تبدو فيه التكنولوجيا الجمالية السابقة لعصر العلم من ثوب سخيف فى فرط بساطته وجموده لا يدل على أنها زائفة زيفا كاملا وغير قابلة للاستخدام تماما ، اذ يلوح أنها عملت بصورة لا بأس بها طالما كان الفنانون ومن يرعونهم من نصراء يفكرون ويحسون بهذه الطريقة عن طيب خاطر ، وطالما تواجدت تلك التكنولوجيا مع الجو العام لثقافة الباروك •

ولم يكن الناس آنذاك قد أدركوا نفور الحركة الرومانتيكية من القواعد والمستحدثات الميكانيكية • فان هذه فى حد ذاتها لم تكن فى يوم من الأيام كافية لضمان وجود الفن الجيد ، ولكن كان فى الامكان استخدامها استخداما طيبا على يد شخص مثل راسين أو باخ (ى • س •) باعتبارها جزءا من موارده الكلية • ومن ناحية أخرى ، لو أن الفنانين

والناقدين عادوا مرة ثانية فنظروا الى العلم نظرة أحفل بالرضا ، لأمكن اصلاح هذه المحاولات التى أجريت فى القرن الثامن عشر فى سبيل انشاء « تكنولوجيا جمالية » ، ولأمكن أيضا تطويرها وتهذيبها •

وفى الحين نفسه لم يكف علماء الأبحاث الموسيقية وعلماء السيكولوجيا فى مختلف الفنون عن اجـــراء التجارب وصياغة النظـريات عن « القوة التعبيرية » والآثار الانفعالية لمختلف أنواع الفنون • وقد فعلوا هذا كما قال بوسانكيه « من أجل المعرفة » و « لاشـــباع اهتمام فكرى » ، دون أن يداخلهم كبير رجاء فى أن تعود هذه المعرفة على الفنانين بالفائدة • وهناك كتاب آخرون ، منهم الملحن ومنهم العازف ، يخاطبون بطريقة مباشرة أكثر ، الفنانين الآخرين والفنانين المرجوين فى المستقبل أثناء مناقشـــتهم للتعبير الموسيقى• فان أنت شئت التعبير عن حالة مزاجية معينة أو احساس بعينه ، قالوا بالفعل : هذه هى طريقة صنع ذلك(١) • ولكن المناهج أكثر حرية من مناهج القرون السابقة ، وأقل استهدافا لاثارة انفعالات معينة فى المستمع •

وكل تعميم يطلق عن تأثيرات الفنون يتعرض لخطر المبالغة فى تبسيط الطبيعة البشرية • وغالبا ما يقول المؤلفون : « هـــذا ممتع » ، أو « ذاك قبيح » ــ أو « هذا خشن ومتنافر » ــ أو « هذا يبعث فينا احساسا بالسكينة» دون أن يتحققوا من أن نوع الفن المعنى قد يكون له تأثير مختلف جدا على الأفراد المختلفين • ذلك أن مختلف أنواع الثقافات والفترات ومستويات

(١) عن التعبير فى الموسيقى وغيرها من الفنون ، انظر مثلا م• شـــوون فى The Effects of Music (نيويورك ١٩٢٧) ، وانـظر (The Psychology of Music) (نيويورك ١٩٤٠) . وانظر ر.و. لاندن ف An Objective Psychology of Music ونيويورك ١٩٣٥ وبخاصة ص ص ١٦٤ ــ ٩٩ فى موضوع : « نظريات الاســـتجابة الجماليـــة » وانـــظر أ ــ ر • تشـــاندلر فى Beauty and Human Nature (نيويورك ١٩٣٤) وبخاصة الفصول ٦ (القدرة التعبيرية للالوان) ف ١٢ بعنوان (القدرة التعبيريـــة للموســـيقى) وانـــظر ك • ليبـــان فى The Language of Music (نيويورك ١٩٥٣) ف ١٥ . وانظر ف . نيقولاس The Language of Music or Musical Expression and Characterization لندن ١٩٢٤) الفصول ٤ الى ٧ عن التعبير بالهارمونى والحركة واللحن وتغيير النغم •

السن والجنس والمستويات التربوية تتجاوب بطرق مختلفة وليس لنا الحق في أن نفترض أن هذه أو تلك هي الطريقة الصحيحة الممتازة ، وينبغي للبحث أن يحسب حساب التنوع في الاستجابات الفعلية ، واختلاف نوع الخبرات المفضلة • «والغايات» أو التأثيرات المرغوبة من الفن قابلة للتنوع بدرجة هائلة ، وان لم تكن كذلك بصورة متناهية •

هذا وان درايتنا الحديثة بامكان تنوع الخبرة الجمالية تلقى بعض الضوء على مسألة اضطرار الفنون في كثير من الأحوال الى أن تبدأ من جديد في حضارات متعاقبة ، فليست الحاجات والرغبات الجمالية من الاستقرار والثبات بقدر الحاجات والرغبات اللازمة للاشباعات المادية الأساسية • بل لو أن المعرفة بطريقة احداث تأثيرات جمالية معينة كانت تراكمية أكثر ، فان الثقافات المتعاقبة لن تتوق الى نفس التأثيرات بالضبط حيث تنزع الفروق في البيئة والنظام الاجتماعي ، الى انتاج استجابات مختلفة • مثال ذلك ، أن الولاء لأمراء الاقطاع موضوع عاطفي على نحو شديد في الأدب الياباني ، شأنه شأن الغيرة في الأدب الغربي• على أن هذه الميول تتغير من جيل الى جيل ، والطبيعة البشرية بالغة المرونة طيعة للتشكل بحيث يبدو أن الميول ذاتها لا تتكرر بحذافيرها قط •• فالناس لا يعرفون بالضبط ما الذي يريدونه من الفن حتى يقدم اليهم نوع جديد منه ، وعندئذ فهم اما أن يحبوه أو يكرهوه ، أو ربما تعلموا كيف يحبونه في الأوان المناسب • والشيء الذي يريدونه ليس من الوضوح أو الثبات بقدر كان يجيز صياغة تكنولوجيا تراكمية للطرق التي تزودهم بها • أو قل على الأقل ، ان هذا الموقف ظل على هذا النحو حتى الساعة ، واذا كان يتغير على الاطلاق ، فهو انما يتغير في بطء وشك •

١٠ ــ ردود الفعل الرومانتيكية ضد التكنولوجيا العقلانية ، في الفن والحياة • أمثلة غربية وشرقية • اتخاذ فلسفة زن Zen منهجا

ان المحاولات التي بذلت لتطوير تكنولوجيا عقلانية في الفن في مختلف

العصور والثقافات أعقبتها ردود فعل ضد هذا المدخل (١) • وكما أن العقلانية قد انتحت مناحي التطرف أحيانا ، فان ردود الفعل ضدها اتسمت هي الأخرى في بعض الأحيان بتطرف مماثل ، وفي أحيان أخرى كان الخلاف أكثر اعتدالا أو قل مسألة فيها تفاوت • فنشأت في الفلسفة وعلم اللاهوت أنواع مختلفة من المذهب العقلاني واللاعقلاني والمضاد للعقلاني•

ونحن ندرس الآن موضوع النزاع مع اشارة خاصة الى علم الجمال والفنون ، حيث يذكر النزاع على أساس « القواعد » واعمال العقل في خلق الفن • وقد حاول المذهب العقلاني انشاء هذا النوع من قواعد ومبادىء الجمال والقيمة في الفن عن طريق اعمال العقل ، باستخدام المناهج المفترضة مسبقا أو المناهج التجريبية أو كلتيهما معا • وشنت الحركات المضادة للعقلانية حملاتها لا على القواعد المعينة المقترحة فحسب كالوحدات الثلاث بل كذلك على كل أنواع الإعتماد واعمال العقل في خلق الفن • فهم يقولون ، ان الفنان غير متقيد بها ، كما أنه لا يستطيع أن يتعلم منها كيف يخلق الفن الجيد • وخير نهج يسلكه هو أن يركن الى حدسه واحساسه وخياله الخاص ، أو ربما الى شيء من الالهام الخارق • وحتى لو أنه استطاع أن ينتج متى شاء أثرا معينا في مشاهد بطريقة بسيطة هي أن يقدم اليه بعض الوسائل الفنية المعينة المعترف بها ، فلن تكون لهذا النجاح

(١) ان مصطلح « المذهب العقلاني » يستخدم هنا بمعناه الاجمالي ، بحيث يقصد منه مزاولة اقامة المرء افكاره على اعمال عقله ، كما يقصد منه أيضا النظرية القائلة بان اعمال العقل (أو الاستدلال) البشرى مصدر للمعرفة الحقة جدير بان يعتمد عليه اكثر مما يعتمد على التصوف والوحي والعقيدة الجزمية والانفعال والاوهام اللاشعورية والاندفاع الى غير ذلك من الطرق اللاعقلانية • وهو بهذا المعنى لا يدل ضمنا على الاعتماد على المبادىء المفترضة مقدما أعنى المسلمة على حساب الاختيار القائم على التجربة العملية • وهذا الاعتماد يعد ضربا متطرفا من العقلانية يسمى احيانا باسم العقلانية المفترضة مقدما أو القطعية • وهي لا تستقيم والمذهب التجريبي العملي الذي يعتمد هو أيضا على معطيات الحس • على أن العقلانية المعتدلة كالتي تجدها في العلوم التجريبية تتحالف والمذهب التجريبي العملي من حيث أنها تستخدم معطيات الحس ، فضلا عن الاستدلال المنطقي في عملية استخراج الآراء واختبارها •

(المترجم)

أية علاقة بالفن الجيد ، (هكذا يجرى النقاش) ، وما من فنان حق يقبل العمل بهذه الطريقة ، فهي طريقة مفرطة في آليتها مفرطة في روتينيتها وعدم أصالتها ، وليست اثارة انفعال مرغوب بالأمر العسير ، فان من اليسير دفع جماهير الناس الى ذرف الدموع أو الضحك بواسطة ما يسمى في أيامنا هذه بعوامل الاثارة المفتعلة ، فالفنان الماهر الخبير بشئون المسرح يستطيع أن يشد الجمهور بارادته الى هذه الناحية أو تلك ، دون أن يحس هو نفسه أدنى احساس بما أثاره من انفعال • ولكن هذا على حد قول تولستوى انما هو مجرد « فن زائف » ، لو تمت ممارسته دون احساس ، كأنه مجرد جراب من الحيل والأحابيل التقنية • ذلك أن الفنان الأصيل يقال عنه انه مخلص قبل كل شيء ، فهو يعبر عن خبرته هو ، حاضرة كانت أم متذكرة • واذن فان معالجته تختلف تمام الاختلاف عن تلك التى تقترحها التكنولوجيا الكلاسيكية الحديثة • فهو لا يبدأ عمله بالتفكير في كيف يؤثر في مشاهد قد يقع بين يديه • وانما هو يبدأ من الباطن ، من بصيرته الجوانية الخاصة ، التي يتصورها تصورا عقليا ثم يعبر عنها بعد ذلك في شكل قابل للايصال الى الناس • وسواء أحب الجمهور أو نصير الفنون ذلك أم كرهه ، فذلك أمر ضئيل الاعتبار •

ولكن أية معالجة أفضل ؟ وأيتها أكثر انتاجا للفن الجيد ؟ ذلك أمر لم يقطع فيه أحد البتة برأى حاسم • ويكاد يكون من المتعذر البت فيه مادام بين المعايير ذلك البون الشاسع من الخلاف حول أى الفنانين هم العظماء وأى الأعمال الفنية هي العظيمة حقا • وكما أن المناهج الكلاسيكية الحديثة عملت عملها بصورة لا بأس بها في فترة الكلاسيكية الحديثة فكذلك عملت المناهج الرومانتيكية بصورة لابأس بها فيالفترة الرومانتيكية• وربما كان في امكان فنان عظيم حقا أن يستعمل احداهما أو كلتيهما • وقديما استطاع شيكسبير أن يستهوى ذوى البصيرة النافذة وأصحاب الرأى السقيم أيضا ، وبدون القدرة الخلاقة ، فان كلا من المنهجين غير معصوم ؟

ولكن مما لا ريب فيه أن الحملة التى شنتها الرومانتيكية فملت الكثير فى سبيل نقض وتكذيب كل الفكرة الداعية الى بسط التكنولوجيا العلمية على الفنون .

واصطدمت الحركة الرومانتيكية اصطداما مباشرا بالحركة العقلانية الكلاسيكية الحديثة فيما كتبه بليك Blake من تعليقات هامشية (ح - ١٨٠٨) على كتاب الأحاديث Discourses (١) لرينولدس - لقد قال الكلاسيكى : « ينبغى لنا أن نميز القدر الذى ينبغى أن يمنح للحماسة، والقدر الذى يمنح للعقل ... متخذين كل حيطة حتى لا نفقد على أساس الاعجاب الغامض ، تلك الصلابة وذلك الصدق فى المبدأ ، اللذين لا نستطيع اعمال العقل الا عليهما ، ولن نتمكن من مزاولة عمل ما الا مرتكنين اليهما . وهو مارد عليه بليك صاحب المذهب الرومانتيكى بقوله : « وما علاقة اعمال العقل فى فن التصوير بالألوان ؟ » ، « والتعميم حماقة، والتخصيص هو امتياز الجدارة الوحيدة » . وردا على تأكيد رينولدس بأن « الحماسة المجردة لن تنقلك الا شوطا قصيرا » ، أجاب بليك بحرارة « الحماسة البحتة هى الكل فى الكل ! وان فلسفة باكون قد خربت بريطانيا » ، ثم يقول فيما بعد « لو أن الفن كان تقدميا لحصلنا على عدد ضخم من العمالقة من طراز مايكلانجلو ورافائيل يعقب بعضهم بعضا ويدخل كل منهم تحسينات على ما عمله الآخر . ولكن الحال ليس كذلك . فالعبقرية تموت بموت صاحبها ولا تعود ثانية حتى يولد بها شخص آخر».

والرومانتيكية باعتبارها اتجاها وحركة تكرر ظهورها على مسرح التاريخ عدة مرات ، وكان ظهورها فى الغالب فى صورة هجوم صريح على القواعد الجامدة والافراط فى التفكير. ففى الصين بدأ الارتكاز على المذهب الشكلى (الصورى) الكونفوشيوسى فى زمن مبكر ، حوالى عهد

---

(١) ارجع الى (Poetry and Prese of W. Blake) لندن ١٩٢٩ ص . ص ٧٨٦ ع.ع. (لندن ١٩٠٤) ص.ص. ٣٠ ع.ع .

كونفوشيوس نفسه ، وكان ذلك في تعاليم التاوية الأولى . ولم تكن حركة قصيرة الأجل وانما كانت اتجاها وأسلوبا للحياة سائراً على الدوام جنبا الى جنب مع الكونفوشيوسية حتى القرن الحالي في كل من الصين واليابان. واذ تقوت تلك الحركة باستعارتها بعض العناصر من البوذية منذ عهد أسرة واي (Wei) ، فانها كانت بمثابة عامل توازن كما كانت قوة تعمل على الاصلاح وتبعث الراحة في النفس وتدعو الى التحرير أحيانا . وتهيىء للأفراد من الفنانين ومدارس الفن ، فضلا عن العلماء والموظفين في كل حقل من الحقول ، أن يستنبطوا ماشاءوا من تراكيب من تلك التعاليم الثلاثة جميعا .

وكما لاحظنا في الفصل السابق ، فان المذهب الرومانتيكي المضاد للعقلانية يرتبط في كثير من الأحوال بالمذهب البدائي ، أجل يرتبط بدعوة للعودة الى الأيام الخوالي يوم كان الناس يعيشون حياة أكثر بساطة وأوفر حرية ، دون الاضطرار الى اعمال الفكر أو مراعاة الكثير من الحيطة في تصرفاتهم . والمعتقد أن الناس في تلك الأيام لم يكونوا ملزمين باتباع هذا العدد الضخم من مبادىء الأخلاق وآداب السلوك ، ولا أن يرسموا الخطط ويتحايلوا في قلق بالغ لتدبير أمور معاشهم في مستوى الكفاف . وهذه الحالة المزاجية من التمرد واللهفة تجد أمامها الآن منفذا منتظما تتسرب اليه ، هو الاجازات السنوية والرحلات الكثيرة الى الريف ، حيث يستطيع المرء الفرار من مسئوليات المدينة ، ويرتدي ثوبا قديما ويتسلى بصيد السمك . والعلماء الفنانون الصينيون الذين كانوا يرسمون المناظر البرية الريفية بروح تش آن Ch'an في أواخر حكم أسرة سنج وأسرة يوان ، وجامعو اللوحات الذين قدروا أعمالهم حق قدرها ، كثيرا ما عبروا عن تلك الرغبات بكتابات شاعرية ينقشونها على اللوحات ذاتها ، وفي ظل الأباطرة المغول ، أصبحت الحياة في البلاط ومسئوليات الوظائف مرهقة للعدد الجم من أهل الشمال ، مما دفعهم الى الفرار الى جنوب الصين ،

حيث كانوا ينعمون بقسط أوفر من الحرية لمواصلة حياة الفن أو التأمل في ظل بيئة ساذجة •

ومما له دلالته أن القواعد واعمال الفكر تبدو مزعجة مضايقة في ذلك النوع من الحركات ، وهي حقيقة تدل على أنه بالنسبة لعدد كبير من الأشخاص على الأقل ، لم تعد القواعد تعتبر وسيلة لبلوغ حياة طيبة ولا فن جيد ، بل أشياء مهجورة بالية ومعرقلة معوقة ، فيشعر المرء أن اعمال الفكر ليس ممارسة ممتعة لجهازه العقلي ولا وسيلة لفهم ذي شأن أو اكتشاف خطير ، بل محاولة شاقة مقلقة لا تنتهي ، شغلها الشاغل السعي وراء أشياء تظهر في النهاية أنها عديمة القيمة أو لا سبيل الى بلوغها ، محاولة لحل مشاكل لا سبيل الى حلها • ومن هنا يجيء الافتتان البهيج بأي شيء يبشر المرء بأنه لن يدع له مجالا للتفكير والضجر ، ويتيح له فورا حياة مشرقة زاهية في استجمام هادىء ، فالقواعد والعقل هما عامة سبب المتاعب ، يقول عمر الخيام :

قد صنعت اليوم عرسا عجبا
لزواج يزدهيني طربا

مؤثرا تطليق عقلي المجدبا
لاحتضان الكأس صبا مغرما

بعروس ريقها يبري السقام*

على أن الشاعر يستخدم اعمال العقل بطريقة بالغة المهارة في دفاعه عن فلسفته الأبيقورية ، وهو ليس خلوا من تكنولوجيا خاصة به لاحراز الفردوس على الأرض • وهي تكنولوجيا تدعو الى حياة بسيطة ، ولكنها تتضمن عدة أنواع من الفن : ديوان شعر وابريق خمر ، وأنت الى جواري تطربينني بأغانيك • وهكذا شأن بليك ، فعلى الرغم مما أظهر من

(*) نقلا عن ترجمة محمد السباعي •

تقريع مطول على اعمال العقل ، فانه استخدم قدرا ضخما من العقل فى تنظيمه لأساطيره المعقدة .

والقواعد الخلقية والجمالية التى يتمرد عليها أصحاب المذهب الرومانتيكى ، انما هى نوع من أنواع التكنولوجيا السابقة لعصر العلم ، فمن يتمردون عليها لا يريدون فى العادة أية تكنولوجيا على الاطلاق ، هم لا يريدون قواعد ، ولا اعمال مرهق للعقل ، ولا مبادىء أو سياسات تجريدية . على أنه لا بد أن يتجلى على طول المدى أن ذلك ضرب من المحال . فلا بد لانسان ما أن يفكر ويخطط ، اذ لا مندوحة من اتباع بعض الاجراءات العادية الخاصة بالصحة البدنية والتعاون الاجتماعى. ومن المفارقات العجيبة أن الحركة الداعية الى الفرار من القواعد واعمال العقل تؤدى بمضى الوقت الى مجموعة جديدة من القواعد والمناهج شبه العقلانية لبلوغ الغاية المرغوبة . ذلك أن العيش بلا هدف ولا تخطيط ، يتطلب جهدا متواصلا هادفا، ويفضى الجهد الى تكنولوجيا جديدة ، تكون فى أول الأمر أبسط قليلا من التكنولوجيا القديمة ، ثم تصبح رويدا رويدا أكثر تعقيدا وتقيدا داخل خطوطها الخاصة . الحق أنه يبدو أن الدافع الى التخطيط للغد ـ أى استنباط سياسة للعمل تقوم على مبادىء عامة ـ شىء شديد التأصل فى الطبيعة البشرية بحيث لا يمكن قمعه بسهولة ، ويحس قادة الحركة بدافع قوى يحملهم على التبشير برسالتهم الى العالم ، أو على الأقل على شرح سلوكهم المستقل عن غيرهم لعدد قليل من المريدين . وسينبرى بين هؤلاء التلاميذ من يسأل الأستاذ تفسيرا لاتجاهه : ما القيم التى ينشد ؟ وكيف ؟ وسوف يدون بعضهم الآخر اجاباته ان لم يفعل هو ذلك . ثم يجىء الخلف فيحاولون ايضاح المنهج أو تهذيبه ، ولا يمر وقت طويل حتى يتطور أسلوب نظامى نسقى ، هو نظام مدرسة من المدارس أو نحلة من النحل ، بكل ما لها من مبرر للوجود وأساس منطقى ، لا يلبث ـ اذا نفذ الى مدى معين ـ أن يفضى الى روتين قاتل والى الحاجة الى تمرد آخر .

ونحن نشهد فى كتاب تعاليم « التاوية » بداية تكنولوجية غير ارادية من هذا النوع لشئون الحياة والفن ، قال لاوتزو : « ان الحكيم يشغل نفسه بالجمود عن كل عمل وينقل الى الناس التعليمات بغير ألفاظ • ويصل الى الفــراغ الكامل ، ويحتفظ جاهدا بحالة سكون ••• اشــته ألا تشتهى ، فعندئذ لن تضفى قيمة على ما لا تستطيع الحصول عليه من أشياء ، تعلم ألا تتعلم تنقلب الى حالة فقــدتها البشرية • دع الأشــياء جميعا تتخــذ سبيلها الطبيعى ، ولا تتدخل » (١) • « أسقط الحكمة ، وانبــذ المعرفة ، يستفد الناس أضعافا مضاعفة ••• واهجــر العلم ، تنــج من كل أسى »(٢) • وقال تشوانج تزو (٣) « انبذ حوافز الهدف ، وجرد العقل من أنواع القلق » •

يقول كوماراسوامى : « ان مصادر مذهب تش آن زن* هندية من ناحية وتاوية من ناحية أخرى ••• فان تعاليمه تنطوى على النشاط والنظام، كما أن مبدأه هو عدم صحة المبادىء ، كما أن غايته هى الاستثارة عن طريق الخبرة الفــورية • وفن تش آن زن ـ ملتمســا تحقيق الكائن القدسى فى الانسان ـ ينتهج السبيل لفتح عينى الانســان على جــوهر روحى مماثل فى عالم الطبيعة الخارج عن نفســه » • ويســتطرد كوماراسوامى قائلا : « المؤمن بمذهب تش آن زن قد درب وفق مباحث فى الأسلوب يبلغ من

(١) ل • جايــلز (ترجمــة) The Sayings of Lao Tsu (لنــدن ١٩٠٤) ص ص ٣٠ ع‌ع •

(٢) انظر ا . والى فى The Way of the Power : A Study of Tao Te Ching (لندن ١٩٥٦) ص ١٦٦ ، ١٦٨ •

(٣) انــظر Musings of A Chinese Mystic (اصــدره ل • جايــلز) (لندن ١٩١١) ص ١٠٥ •

(*) ورد فى تاريخ العالم « لهامرتون » ص ٦٢٩ مج ٤ (الترجمة العربية) تحت عنوان تقدم البوذية الطرد مانصه : « .. وكان بودبراما من كهنة الهند والكاهن الاول فى الصين ، وكان من مبادئه ان الدين لا يؤخذ من بطون الكتب بل على الانسان أن يبحث عن البوذا فى قلبه . وكان بين هذا المبدأ ويعرف باسم زن Zen وبين المبدأ التاوى أوجه شبه كثيرة (المراجع) •

شدة تفصيلها ووضوحها أنه يبدو أنه لا مجال بعد ذلك لعمل الشخصية •• ومع ذلك فان الفورية أو التلقائية قد أمكن بلوغها على نحو يقارب الكمال فى فن مذهب تش آن زن أكثر مما فى أى مكان آخر » •

وثمة متحمس آخر لمذهب زن هو ألن واطس ، وهو على يقين من أن هـذا المذهب لم ينحط بعد انقضـاء ١٤٠٠ عام الى مراعـاة شـكلية للسنن ، وأن ميزانه ومعياره انما هو خبرة روحية لا يداخلها خطأ ، وأنه وجد سـبيلا لينقل تعاليمـه التى لا يمـكن للعقـل اطلاقا ابطال أهميتها بالتفسير • فالخبرة هى ساتورى Satori أو « الادراك المفاجيء لصدق زن » • فأما ال كوان Koan وهو مشـــكلة شبيهة بالألغـــاز ، ينبغى الاجابة عنها بطريقة معينة هرائية أو خارجة عن الموضوع ، فهى « وسيلة لاختراق حاجز » ويقول واطس (١) : ان الكوان يهدف ، لا الى تدمير العقل بل الى ضبطه أو التفوق عليـه • وثمة أسلوب آخـر ، هو ضربة مفاجئة من عصا الأستاذ المعلم على رأس التلميذ أو ظهره •

على أن بعض المراقبين الغربيين أصبحوا بعد فحص أساليب مذهب زن والتحدث الى من يمارسونه ، غير موقنين تماما بمدى الأهمية الحقيقية للخبرات التى يتوصـل اليها ، ولا بمدى تحـرر الأســاليب من الرتابة الحمقاء (٢) ، كما أنهم غير متأكدين من مدى « فورية وتلقائية » الأعمال الفنية التى تنتج تحت تأثير دافع من مذهب زن • وهناك آلاف من الهايكو Haiku (وهى مقطـــوعات شـــعرية قصـــيرة ، يدور معظمهـــا حول الطبيعة فى صور وأخيلة رمزية) ، جامدة تعوزها الأصالة حيث جاءت فى قالب واحد من حيث الشكل والمعنى ، وثمة آلاف من رســوم الفرشــاة للخيزران وغيره من الموضوعات المتواضع عليها ، وكلها شديدة التشابه •

(١) انظر The Spirit of Zen (لندن ١٩٤٦) ص ٧٢ •

(٢) مثال ذلك ما كتبه آرثر كويستلر من قول معارض لفلسفة زن اليابانية واليوجا الهندية فى كتابه The Lotus and the Robot (ماكميلان ، نيويورك ١٩٦١) •

ويؤكد واطس أن أول أثر هام لزن على الفن الصينى يظهر فى عصر أسرة تانج فيما رقشه « ووتاو تزو » ، وقد ضاعت كل لوحاته عدا واحدة مشكوكا فى أمرها ، يقول ذلك المؤلف « انه يجمع بين « السكينة » و « الحيوية » وبين « أساس من الراحة التامة » • ثم يستطرد قائلا : ان روح التاوية والزن يوجد فى أسلوب السومايى Somiye اليابانى ، حيث توضع ضربات الفرشاة بسرعة وبغير رجوع ، أى بغير أدنى احتمال للاصلاح • (ص ص ١١١ – ١١٣) • وقد بذل واطس و د•ت• سوزوكى، اللذان أسهما فى الكتابة عن تعاليم زن جهدا كبيرا لنشر الاهتمام به بين الفنانين ومن يرشحون أنفسهم للفن من الأمريكيين • وعمد هؤلاء الى استخدام بعض أساليبه محرزين نجاحا اختلفت فيه الآراء ، جنبا الى جنب مع استخدامهم طرائق أخرى مضادة للعقلانية •

وحتى لو كانت دعاوى مذهبى الزن واليوجا فى الحث على انتاج الفن الجيد مبالغا فيها ، فان هذه التكنولوجيات من الدوام والأهمية فى محيط ثقافتهما بحيث تستحق دراسة دقيقة مقترنة بعقلية منفتحة • ولو سلمنا جدلا بأنهما أسهمتا بنصيب فى بث الطمأنينة فى النفس وتنمية غير ذلك من القيم ، فما من شك فى أنهما تكنولوجيتان محكمتان ومرتبتان نسقيا بصورة لا بأس بها •• الى حد ما ، تنطويان على التخطيط المقصود الهادف والتتابعات المنظمة للخطوات • على أن فلسفة زن تختلف عن اليوجا فى بعض النواحى : فالأولى ، موجهة بالأكثر نحو الخبرة القوية والشعورية والفورية على حين تنشد اليوجا فرارا تدريجيا من الاحساس والشهوات• وبقدر ما تعد كل منهما الفرار من سلسلة الميلادات المتكررة الهدف الأعلى لها ، فانهما خارقتان للطبيعة ، ومن ثم فهما غير قابلتين للتحقيق الاختبارى العملى ، أما من حيث طبيعة وقيمة اسهامهما فى الخلق الفنى ، فلا بد للمرء منا أن يسأل دائما عن أى العوامل الأخرى ساهم فى نجاح أعظم النماذج ولماذا لم يكن المنهج كافيا بدرجة تكفل النجاح فى جميع الحالات • فان كان النجاح يتوقف قبل كل شىء على ما بين القدرات الفطرية من فروق

ظلت قيمة المنهج موضع الريبة ، كما هو الحال فى معظم مناهج التربية الفنية وطرائق الفنانين فى البلاد الغربية • ولا ريب أن بعض أتباع مذهب تش آن زن قد أنتجوا الجيد من الفن ، وكذلك فعل المسيحيون والمسلمون منهم ، وكذا أصحاب المذهب الرومانتيكي والكلاسيكي الحديث • وجدير بنا فى كل حالة من هذه الحالات أن نعمد الى البحث والتساؤل ، ليس فقط عن القوة التى تهيأت للاعتقاد أو التكنولوجيا حتى استطاعت تنمية الطاقة الخلاقة ، بل عن نوع الفن الذى أنتجته تلك القوة أيضا •

وثمة وظيفة قامت بها فلسفة زن ، هى فيما يقول كويستلر امداد الثقافة اليابانية بمنفذ تنطلق منه هربا من الضغط المفرط الذى تفرضه الواجبات التقليدية ، والتبعات الأدبية والالتزامات الخلقية بكل ما يصحبها من هموم وقلق • وعقيدة تش آن زن ترتبط دون أدنى ريب بتطور عدة أساليب عظيمة فى تصوير المناظر الطبيعية فى الصين واليابان ، أساليب تعبر بطرق مختلفة عن حب للطبيعة واحساس بالاتحاد معها • خذ مثلا أسلوبين للتصوير هما « الحبر المنقذف » والسومايي ، فانهما وان كانا فى الواقع نتيجة لممارسة طويلة وامتثال للقواعد ، ينجحان فعلا فى ايحاء العكس وبالتالى قد تثير من المشاهد احساسا بالحرية والتلقائية والنشاط العفوى • وربما جاز للفن الغربى الاستفادة من طريقة الشرق القائمة على طول المشاهدة والمزاولة وانماء حالة عقلية انسجامية قبل استخدام الوسيط، ثم الانطلاق الى عملية تنفيذ سريعة اندفاعية •

وبعض الطرائق اللاعقلانية لاثارة الابداع الفنى خارقة للطبيعة ، حيث تعتمد على النشوات والصلوات والصيام ، وغير ذلك من ضروب التقشف الصارم على أمل بلوغ الالهام القدسى ، وتعد الفن مجرد خطوة تتجه نحو المزيد من الخلاص • وبعضها الآخر أكثر أخذا بالمذهب الطبيعى ، وتستخدم المخدرات والمسكرات ، كما هو الشأن فى حالة

كولريدج ودى كوينسى (الأفيون) وادجار ألن بو (الخمر) • وهناك مخدرات متنوعة كالأفيون والبهانج والمسكال والحشيش ، ظلت تستخدم قرونا عديدة لأغراض جثمانية وذهنية بأمل الوصول الى الاستثارة السعيدة • وربما كان للتنفس المنتظم أثر مماثل ، على أن النتائج من وجهة النظر الفنية مشكوك فيها على الدوام ، كما أن الثمن فى قيم أخرى هائل• وبدهى أن الخيال الخصب يمكن زيادة اثارته لفترة قصيرة بمثل هذه الوسائل • وكثيرا ما نظر الرومانتيكيون بعين العطف أو الاعجاب الى المرض والشذوذ الجسمى أو العقلى ، لا بوصف نقط الضعف هذه انحرافا عن الحالة السوية المملة فحسب ، ولكن بوصفها أيضا ملائمة لاطلاق الدوافع والأحلام اللاشعورية • وقد تناول الرومانتيكيون موضوعات المرض والجنون والسادية والانتحار(١) على أنها نوبة انفعال بافتتان عاطفى •

١١ ـ الاتجاهات المتغيرة نحو العلم فى مختلف الفنون •

وهناك اتجاهات وراثية أخرى فى التعاليم الرومانتيكية استحوذت على نحو أشد على الحياة العادية طيلة القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، محتفظة ببعض عناصر المذهب الطبيعى والكلاسيكية الحديثة لتكون توليفة أقوى • فيلاحظ أن جوته الذى كان بطلاه فرتر وفاوست الصغير طرازا للشباب الرومانتيكى فى بعض النواحى قد تحول من المذهب الرومانتيكى المتطرف الى الجمع بين الكلاسيكية والرمانتيكية فى توليفة واحدة • فعكف فاوست على الأعمال النافعة التقنية • والواقع أن جوته لم يفقد قط اهتمامه بالعلوم والتطور وعلم الأحياء ونظرية اللون • ووضع فاجنر النظريات حول شكل الفن التوليفى المعقد فى المستقبل ، بالاضافة الى ابتداع أمثلة عظيمة منه • وقد حاول كل من كوليريدج وبو ـ وكلاهما من الحالمين الرومانتيكيين ـ حاولا أن يشحذا خيالهما ويثيرا نزواتهما بوساطة المنبهات

(١) انظر م • براز فى The Romantic Agony (لندن ١٩٣٣) •

الصناعية ، ولكن كليهما وضع عن الفن نظريات تتمشى مع المبادىء العقلية. وبدلا من تجنب اعمال العقل عمد بو الى ابتكار القصة البوليسية العصرية. الغامضة الأسرار ، التى أساس الحبكة فيها هو حل المشكلات العملية حلا ينم عن ذكاء •

وكان القرن التاسع عشر وبواكير العشرين فترة تنوع وتغير وصراع فى أساليب الفن ونظرياته • وقد ازدهر فى الفنون المذهب الطبيعى والمذهب التجريبى العلمى الى جوار ما كان هناك من تدهور فى نهاية القرن •

وقد انتعش من جديد الاتجاه العلمى نحو الفنون لا فى شكل قواعد كلاسيكية ، بل فى شكل دراسة موضوعية متفتحة ، ووصف يتميز بهاتين السمتين أيضا فيما كتبه زولا من روايات ، قوامها الدراسات الاجتماعية ، وفيما رسم كوربيه من رسوم متمشية والطبيعة ، وفى النقد الاجتماعى لدومير • وطور جول فرن (أول من تنبأ بالصعود الى القمر) القصة العلمية مترعة بالحماسة التكهنية بما تضمره الأيام من عجائب التكنولوجياه وحول المهندس ايفل Eiffel برجه العظيم وهو فى حد ذاته انتصار للتكنولوجيا الميكانيكية الى رمز لباريس الحديثة • وبدلا من رفض العقل والعلوم ، راح الكثيرون من الرواد الأوائل يرحبون بهذا العمل بوصفه موضوعا مثيرا فى الفنون وعونا للفنان • ومنذ عهد مونيه الى سوراه ، شرع التأثيريون والتنقيطيون (Pointillists) فى استخدام النظريات الفيزيائية الحديثة فى الضوء واللون • واستخدم بعض مصورى القرن العشرين أمثال لجيه أشكالا آلية ميكانيكية فى تصميم الزخارف • وراح المهندسون المعماريون ومصممو الأثاث يفكرون على أساس هياكل الفولاذ والزجاج والأسمنت المسلح ، وعلى أساس المبدأ الوظيفى الاجتماعى والشكل العضوى للمبنى أو للأثاث بوصفها عناصر جمالية •

ومما يذكر ، أن كثيرا من الاتجاهات الجديدة فى مختلف الفنون ، حتى فى الحالات التى أظهر فيها الفنان شيئا من عدم الاكتراث بالعلوم أو

المداء لها ، تمشت فى خط مستقيم مع اتجاهات العلوم الحديثة . والمبدأ الوظيفى (الانتفاعى) ان هو الا اسم آخر يطلق على التكنولوجيا الذكية فى الفنون . وكان ثمة اتجاهات أخرى مشتركة بين الفن والعلم تتلخص فيما يلى : (أ) الدنيوية أو الواقعية ، (ب) التخصص فى طرز مختلفة من الشكل والأثر السيكولوجى ، كما هو الشأن فى المستقبلية (ج) الاتجاه التجريبى نحو الفن بوصفه حقلا ينبغى أن تمنح فيه أية مستحدثة جديدة غير متفقة مع العرف فرصة عادلة للتجربة ، (د) السمة العالمية ، وتنطوى على تكييف كثير من الأساليب الغريبة والبدائية وتوليفها معا ، كما هو الشأن فى موسيقى ديبوسى ، وقصص كبلنج الشرقية والاستخدام التكعيبى لفن النحت الزنجى الأفريقى .

وظهر بين الفنون اتجاه أقوى من كل الاتجاهات يتصف بالتعاطف مع العلوم والتكنولوجيا ، تجلى على الجملة فى الفنون التى تجمع بين الوظائف الجمالية والنفعية كفن العمارة والأثاث . وهنا زادت الحاجة الى الالمام بقدر من الهندسة . وسرعان ما طورت هذه الفنون تكنولوجياتها التراكمية على أساس الشكل والوظيفة والوسيلة والغاية . ولم تكن الغايات مادية فحسب ، بل كانت أيضا سيكولوجية واجتماعية تشمل تهيئة الحالات المزاجية والذهنية المرغوبة عن طريق الزخرفة الداخلية . وازدهرت الروح العلمية أيضا فى أنواع معينة من نقد الفنون ، كما حدث من تطبيق التحليل النفسى على الفنون . ومن المعلوم أن ذلك الاتجاه ازدهر فترة قصيرة فيما استحدثه فخنر من تجارب معملية على سيكولوجيا الفنون ، وكذلك فى النظريات المتعلقة بتطور تاريخ الفنون . وقد لاحظ جورجى كيس ، وهو فنان وكاتب يجيد الكتابة فى الفنون بمعهد التكنولوجيا بولاية ماساشوتس أن : « الاعتقاد الواسع الانتشار بأن الفنون والعلوم نقيضان على خط مستقيم يتنافيان بالتبادل فى كل من الأهداف والمناهج والنتائج ... ادعاء لا يتحمل الفحص الدقيق . » وأضاف جورجى قوله : « لا شك أن

هذين النشاطين الخلاقين يتبادلان الاعتماد احدهما على الآخر ، كما أن كلا منهما يحرز نموا أقوى متى غذاه الآخر [1] .

أما الفنون التى تبدى فيها أضعف ميل الى العلوم ، وتبدت فيها روح مضادة للعقلانية مقابل ذلك فى أقوى صورة ، فهى الفنون الجمالية البحتة الخالصة ، فنون الشعر والموسيقى والتصوير ، فهنا تبدو العلوم كأنما تمنح الفنان أضأل عطاء ، سواء أكان ذلك فى مجال المساعدة التكنولوجية أم فى الفكرات والصور المقبولة من أجل المعالجة الفنية . وعلى العكس تماما ، حدث أنه بينما صور قلة من الفنانين الآلات ومداخن المصانع فى لوحاتهم، زاد على نحو مطرد فى القرن العشرين عدد أولئك الفنانين الذين أخذوا ينظرون اليها نظرة عدائية بوصفها رموزا للميكنة القاتلة . وهنا يبدو أن طبيعة العلوم ومسيرها الذى لا يقاوم ـ أى ذلك الانتـــاج الكبـير المقنن ذى الآثار البادية بكل مكان والقاهرة التى لا مفر منها ـ قد نفـــرت من الفنانين عددا أكثر ممن اجتذبت وصرفت معهم كذلك نصراء الفن ونقاده، فما أقبح عالما يحول فيه كل شىء ـ حتى الفنون نفسها ـ الى قوانين رياضية وروتينات أوتوماتيكية(٢) . هذا مادار بخاطرهم فراحوا ينادون : لندعوا الفن على الأقل يقاوم أطول مدة ممكنة ويظل مختلفا قدر الامكان عن العلم فى مناهجه ونتاجاته ، بل بلغ الأمر أن محاولة السيكولوجيين القيام بفحص دقيق فضولى لدراسة الفنان تحت المجهر، أثارت سخط الشاعرة التصويرية ايمى لوول التى ذاع صيتها فى العشرينات فراحت هى الأخرى تنادى :

---

(١) انظر مقال « الفن والعلوم » بمجلة (Art and Architecture) عدد أكتوبر ١٩٥٦ ص ١٨ .

(٢) والت هويتمن عبر عن هذا الاتجاه فى «عندما استمعت الى الفلكى العالم » « فبعد رؤية الارقام والرسوم التوضيحية الخ » « ما أسرع ما اصبحت بغير تعليل متعبا غثيان ، حتى تهيأ لى وقد نهضت وانزلقت نحو الخارج ان انطلق متجولا بمفردى ، فى هواء الليل الخفى الرطب وانا من حين الى حين ، انظر فوقى فى صمت مطلق الى النجوم ». (Leaves of Grass).

فلتدعوا الفنان ينعم بشيء من السرية في شئونه ولترفعوا أيديكم عن التدخل فيها اكراما لمشاعره الحساسة ورؤاه الرقيقة[1] .

وقد كثرت في الفن الرومانتيكي المتأخر ، الحملات على العلوم والميكنة بما في ذلك الاعتقاد في التطور والتقدم ، كما حدث مثلا في مقالات بودلير . غير أن تلك الحملات تلقت قوة دافعة هائلة من الحربين العالميتين الأولى والثانية والأزمة الاقتصادية الكبرى في سنة ١٩٢٩ والسنوات التالية لها ، بما أعقبها من سباق التسلح والحرب الباردة . ورغم أنه كان من الخطأ فعلا القاء اللائمة في متاعب العالم على العلوم ، بدلا من نسبتها الى سوء استعمال المجتمع لتلك العلوم ، فانه أصبح من الأمور المألوفة جعل العلوم كبش فداء ، وتحول « القصص العلمي » نفسه ، من الأحلام الفاتنة عن « يوتوبيات » المستقبل الى مناظر قوامها الانسان الآلي والى الكبت والتدمير ، شأن ماسجله ألدوس هكسلي في كتابه عالم جديد رائع Brave New World وجورج أورول في قصته سنة ١٩٤٨، وطور بعض الفنانين البصريين عن وعي منهم رمزية تجريدية أو شبه تجريدية لثورة ناجحة من العلوم والعقل وعصر الآلة ، كما هو ظاهر في النزعة الصبيانية المتعمدة للشعر الدادي وفي ملصقات شويترز التي تتألف من قصاصات الصحف ونفايات أخرى ، وفي الفن على الطريقة البرانوية في النقد Paranoiac عند دالي* .

وكان استخدام الديكتاتوريات الشيوعية والفاشية للفن وسيلة للدعاية

---

(١) الى السيد الذى أراد الاطلاع على المسودات الأولى لقصائدى اهتماما منه بالابحاث السيكولوجية فى عمليات العقل الخلاق Selected Poems (بوسطن ١٩٢٨) ص ٧٢ .

(*) اضاف سلفادور دالى الى نظريات السيريالية الفرويدية ، نظرية من عنده أطلق عليها « الطريقة البرانوية فى النقد » ولا يقصد دالى بالبرانويا جنون الاضطهاد او التعذيب وهو المعنى المعروف للكلمة ولكن فكرة التملك وبخاصة الفكرة التى تمتلك الانسان وتجعله يعتقد بأن الاشياء غير الحقيقية ، حقيقة واقعة حول الفن الحديث ، تأليف ج . فلانجان ترجمة وتقديم كمال الملاخ ص ٢٣٥ (المراجع) .

ونشر مذاهبها سببا فى اثارة عداء الأحرار الغربيين الخاص نحو أى مدخل تكنولوجى للفن ، ولو كان فى ذلك مساندة للديمقراطية والحرية • حتى لقد ظهر أنه يكاد يكون من المستحيل الحصول من فنانى الغرب على مساندة الأمم المتحدة واليونسكو وغير ذلك من المشروعات المثالية • فأما وضع السوفييت للفنانين فى ظل نظام صارم من أجل أغراض سياسية ، فأمر لم ير له كثير من الأحرار الا بديلا واحدا : هو فصل الفن والفنانين فصلا كاملا عن كل المشاغل والاهتمامات الفكرية والعملية ، وكل اهتمام بالاحتجاج أو الاصلاح الاجتماعى أو حتى التعبير عن الأهداف المثالية • وهنا انسحب كثير من المصورين التجريديين والسرياليين وتغلغلوا فى العوالم الذاتية للرمزية الخاصة • وفى محاولتهم لتجنب كل تخطيط وكل انشاء هادف ، ونموا المذهب الأوتوماتى وهو العمل الفورى الاندفاعى نحو قماشة الرسم • وتنصل المصورون من أى اهتمام بارضاء الجمهور ، وان ظلوا مع ذلك يعرضون أعمالهم ويبيعونها • وكلما زادت هذه الأعمال غرابة وانعدام شكل على نحو واضح ، زاد اقبال الجمهور بقيادة النقاد الطليعيين ، على التجمهر حولها لابداء اعجابه بها وافتتانها ، الأمر الذى أثبت أن هذا النوع من الفن كان يشبع نوعا من حاجة الجمهور • ولعل ذلك من أجل وهم خادع قصير الأجل بالفرار من مصيدة التكنولوجيا المدمرة التى بدا أنها تطبق على كل انسان اطباقا قاتلا •

وقد أشرنا من قبل الى استمرار بدعة التمسك بالمذهب المثالى الألمانى فى علم الجمال وفلسفة تاريخ الفنون ، على يد كتاب من أمثال كروتشى وبوسانكيه وكولنجوود ، ان ذلك المذهب وقد احتفظ بمكانته عالية فى الدوائر الجامعية بكل من انجلترة وفرنسا وأمريكا حتى سنوات قريبة ، عمل على منع انتشار طرائق الفكر العلمى سواء فى الفنون أو علم الجمال• وتعاونت معه فى هذا الصدد أشكال أخرى للمذهب الخارق للطبيعة ، كما

يتجلى ذلك من كتاب « خداع التقدم The Illusion of Progress من تأليف و. ر. بانج وهو قسيس انجليزى .

وهكذا يظهر أن عددا من الاتجاهات المتطرفة الاجتماعية والثقافية ، عملت مرة أخرى فى القرن العشرين على تعويق المحاولة الواقعية الطبيعية لاحياء مدخل تكنولوجى الى الفن وعلم الجمال . وفوق ذلك نزعت هذه القوى الى تدعيم مافى الفنون وعلم الجمال من ايديولوجيات تناصب الواقعية الطبيعية والمذهب العقلانى العداء : وأعنى بذلك الرومانتيكيـــة المتطــرفة والقوة الخارقة للطبيعة . وبينما تسود هذه القوى ، فان قدرة الفنون وعلم الجمال ، على أن تصبح تراكمية بصورة منتظمة كالتكنولوجيات القديمـة تنزع الى الانخفاض وتتجه طرائق التفكير والعمل البدائية ، الى الانتعاش مرة أخرى ، وبخاصة فى الفنون الممتازة « البحتة » ، الجمالية .

ولو نظرت الى مناهج تلكم الفنون فى الوقت الحاضر لوجدتها بدائية نسبيا بالمقارنة الى مناهج العلوم التطبيقية . (وتدل لفظة « بدائى » على شىء أقل تطورا بالغا ، ولكنه ليس بالضرورة أردأ ولا أحط) فهى تماثل طرائق التفكير التى كانت تستخدم أثناء المراحل المبكرة للتكنولوجيا النفعية. وفى الأفكار السابقة لعصر العلم حول طبيعة العالم والانسان والتقنيـــات البدائية ، كما شهدنا ، كانت فى جميع الحقول خليطا من الواقعية والخيال والعقل والانفعال والتخطيط والدافع النزواتى ، والاستدلال الاختبـارى العملى والرغبة فى الاعتقاد . وتخلت التقنيـــات النفعية رويدا رويدا عن طرائق التفكير البدائية بقبولها طرائق العلم ، غير أن التقنيات الجماليـة قاومت هذا التحول بعد أن قامت بعدة محاولات فاشلة .

١٢ ـ الامتدادات الممكنة للعلم والتكنولوجيا فى حقل الفنون

أسلفنا اليك فى أقسام سابقة من هذا الكتاب ، أن العلم يعد قبل كل شىء طريقة للتفكير والعمل ، هو اتجاه نحو العالم وما به من ظواهر ،

وليس حقلا بعينه أو مجموعة من الحقول • ثم هو لايقتصر على العلوم الدقيقة كالرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء • وقد أدخل فى حقـــل بعد آخر ، مع شيء من الصعوبة والمقاومة فى البداية عندما يلتقى بأنواع جديدة من الظواهر وعادات راسخة من التفكير البدائى • والعلم عندما يدخل فى كل حقل جديد ، يحل بالتدريج محل طرائق التفكير التى هى أقدم •

ولا تختلف المناهج العلمية اختلافا تاما عن التفكير العادى ، ولكنهـا تشكل تطورا لقدرات الانسان الفطرية على التفكير الذكى • ويمكن للتفكير والسلوك أن يصبحا أكثر عقلانية ، وبذلك يتحركان فى اتجاه العلم قبل أن يبلغا المرتبة العلمية الكاملة بزمن طويل •

وعندما تكون بعض أنواع الظاهرات ـ كظـــاهرات الفن والخبرة الجمالية ـ بالغة التعقيد يصعب قياسها أو وصفها فى قوانين محكمة الدقة ، فان اتخاذ بعض خطوات أولية نحو العلم قد يكون رغم ذلك ممكنا ونافعا. فالمنهج العلمى لا يقصر استخدامه على المفاهيم المقررة والاجراءات المحددة للعلوم الدقيقة القديمة ، وليس من الضرورى أن امتداد المنهج العلمى على نحو جزئى الى الفنون وعلم الجمال سوف يؤدى فى باديء الأمر الى أية زيادة فى القياس الكمى الدقيق أو التجارب المعملية أو الاحصائيات • ذلك أن المقدرة على القياس والتنبؤ بالنتائج ومراجعتها وضبطها مع الدقة العددية انما هو بالحرى أمل غائى لكل علم جديد أكثر منه منهجا ليس الاستغناء عنه من سبيل . فان الاسراف فى الاعتماد على محاولات القياس فى المراحل الأولى لعلم جديد ، يكون عادة شيئا مبتسرا سابقا لأوانه ومخيبا للآمال ، حيث ان أهم نواحى الحقل الجديد لظاهرات لا يمكن قياسها مباشرة أو قل : اطلاقا • والتركيز على ما يمكن قياسه ربما انطوى على تأكيد على النواحى الهامشية قليلة الأهمية • وهناك فى العادة حاجة ماسة وضرورة ملحة للقيام بعمل شاق فى مسح الحقل ، وتصنيف الظـــاهرات تصنيفـا اجماليا تقريبيا وربطها بعضها ببعض ، وانتقاء ما يبدو أنه أبرز ملامحهـا

المميزة وأشدها أهمية ، ووضع الفروض عما بينها جميعا من علاقات علمية أساسية متبادلة واختبارها • وشيئا فشيئا يصبح فى الامكان تصفية وتهذيب التقديرات الكمية التقريبية القائمة على « الزيادة أو النقصان » ، الى مقاييس دقيقة • على أن هناك خطر خداع النفس فى الادعاء بأن ما توصل اليه الباحث هو صحيح دقيق أو دليل منطقى ، وان بدا له هذا الادعاء مقبولا فى ظاهره •

والحق أن زحف العلم الى حقل جديد لا يعتبر مجرد اخضاع الظواهر الجديدة لمفاهيم الظواهر القديمة وقوانينها وتفسيراتها السببية • وسوف يكون بعض التداخل بين الحقول القديمة والجديدة واضحا جليا منذ البداية • فالأجسام الحية تخضع لقوانين الفيزياء ، وكذلك تفعل الأعمال الفنية•فادراك الفن عملية فسيولوجية وسيكولوجية معا ، والموسيقى تتكون من موجات صوتية ، ويمكن احداثها بحك شعرة من شعر ذيل الحصان أو عرفه على وتر من الأوتار ، ولكنها بطبيعة الحال أكثر من ذلك بكثير • ويلاحظ أن نواحى الحقل الجديدة التى يمكن وصفها بكفاية على أساس العلوم القديمة ، يتجلى فى النهاية عادة أنها نواح أقل أهمية وتميزا• ولكى يتيسر وصف النواحى التى هى أهم ودراستها ، ينبغى كشف مصطلحات جديدة تنطوى على ما يأتى :

(أ) شىء من نقل المفاهيم من العلوم القديمة •

(ب) بعض المفاهيم السابقة لعصر العلم التى جرى العرف على استخدامها فى بحث الحقل الجديد .

(ج) بعض مصطلحات تقنية تصاغ حديثا لهذا الغرض ، وهنا تنزع أهمية النوع الثالث الى الزيادة ، اذ تحل هذه المصطلحات محل المصطلحات القديمة منها والتى يتضح أنها غامضة أو مضللة •

وقد اضطر العلم لدى دخوله كل حقل جديد الى أن يغير ويطور

مناهج جديدة تتكيف مع ما يصادفه من ظاهرات ، ومع مختلف الرغبات الاجتماعية الرامية الى التحكم فيها وضبطها • وقد وجد فرويد أن مناهج طب النفس وعلم نفس القرن التاسع عشر عاجزة وغير كافية لمعالجة ظاهرة الرمزية اللاشعورية فى الأحلام والفن والعصاب • فكان لزاما عليه أن يكتشف مناهج جديدة ، وكان أن فعل ذلك بروح علمية صحيحة، قوامها الملاحظة ، ووضع الفروض والتحكم • فلا بد للعلم ليكون وافيا فى تناول ظواهر الفن وعلم الجمال ، أن يكشف عن طرائق أكثر حساسية وتعقيدا مما استخدمه حتى اليوم •

على أن نمو المناهج العلمية فى حقل جديد لا يدل على أن جميع من يعملون فى ذلك الحقل يستخدمون تلك المناهج • فان الزراعة وتربية الحيوان أصبحتا على الجملة علمية أكثر ، ولكن ليس جميع الفلاحين ومربى الحيوان من العلماء • فان بعضهم يستطيع استخدام الوسائل العلمية المساعدة ، سواء فهمها فهما تاما أم لم يفهمها ، كما أن بعضهم الآخر لا يستطيع لها استخداما •

ولسنا نجد هنا خطرا يتهدد الفن وامكان « غزو » العلوم له أو « استيلائها » عليه ، أو اجبار الفنانين على اتباع المناهج العلمية غير المحببة الى نفوسهم • ومهما يكن من شيء ، فلو حدث هذا ، فلن يكون مرده الا السياسات والضغوط الاجتماعية الخارجية ، لا العلوم أو التكنولوجيا فى حد ذاتها • وغنى عن البيان أن الديمقراطية الليبرالية تستطيع استخدام الفنون وما حولها من معرفة علمية لمصلحتها الخاصة ومصلحة التقدم الفنى الحر على نطاق عالمى ان هى شاءت فعل ذلك • فان استخدم فنان فى مجتمع حر العلوم والتكنولوجيا ، فسيكون ذلك لأنه يجدهما نافعتين له فى أن يخلق ويبدع ماشاء له هواه ابداعه •

ولن يتضمن المزيد من استخدام المناهج العلمية فى الفنون وفى التفكير حول الفنون ، أن الأعمال الفنية فى حد ذاتها ستصبح أكثر علمية

أو عقلانية أو واقعية طبيعية من حيث الشكل أو المحتـــوى • ولن يكون أسلوبها بالضرورة هندسيا أو كلاسيكيا • وبقدر ما تكون لطرز الفنـــون الرومانتيكية والديونيسية وغيرها من الطرز غير الكلاسيكية قيمتها الخاصة، يمكن توجيه التكنولوجيا نحو بلوغها •

وسوف يتطلب ابداع الفنون وأداؤها دواما ـ أو في بعض الأحيان ـ مناهج تختلف اختلافا بالغا عن مناهج العلوم : مناهج أقل عقلانية وتخطيطا وأكثر خيالا وانفعالا، ولن يحاول الاستخدام الذكي للعلم هنا احلال مناهجه العلمية حيث تكون تلك المناهج أقل ملاءمة ، ولكنه سيسأل عن كيف يمكن جعل المناهج المستخدمة فعلا في الفن أشد فعالية في بلوغ الأهداف المرغوبة منها •

وتختلف الآراء حول مدى ما يلزم ابتداع الفن من تفكير غير عقلاني أو لا عقلاني* • أما فيما يتعلق بامكان وكيفية انتاج الاتجاهات الانفعاليـــة المناسبة انتاجا مصطنعا ، فان هناك تاريخا طويلا من الجهود السابقة ، يبدأ من زن الى صيغة (الأفيون والماريوانا [1]) وان لم توجـــد الا القليل من المعرفة المحققة علميا • ولعل بحث تلك المسألة جدير بأن يكون أحد أهداف التكنولوجيا الجمالية • ويلاحظ أن ألدوس هكســـلي الذي يجمـــع بين الاتجاهات الصوفية والفنية والعلمية ، قد كتب وأجرى التجارب حول الآثار السيكولوجية لأنواع معينة من العقاقير في تنبيه الأخيلة البصرية • فقد أعطيت بعض العقاقير التي تســتخدم الآن في الطب النفسي الى أشـــخاص أسوياء ، فأدت الى آثار تماثل الاصابة بالذهان (Psychosis) أي الاضطراب

(*) ان غير العقلاني Irrational هو مالا يستقيم مع العقل • فأما اللاعقلاني Nonrational فهو مالا نستطيع الحكم : هل هو عقلاني او غير عقلاني (عن قاموس علم النفس J. Drever) (المترجم)

(١) عن تعاطي موسيقيي الجاز المعاصرين للمخدرات • انظر مقال ك • آلسوب •• (الجاز والمخدرات) بمجلة (Encounter) مجلد ٢٦ ، عدد ٦ ـ (يونية ١٩٦١) ، ص ص ٥٤ ـ ٥٨ ••

العقلي . ولعل هناك طريقة أفضل من زن أو العقاقير للوصول الى الحالات العقلية المطلوبة والى النتائج الفنية المرغوبة .

والمذهب التاوى قد يبدو من حيث المبدأ أنه يعنى ترك الطبيعة تجرى مجراها ، بدلا من محاولة اتمام الأشياء بطريقة صناعية ، ولكن الواقع العملى أن البشرية (وبخاصة بلاد الغرب) أصرت على البحث عن طرائق أفضل لاحراز ما تشاء ، فى كل من الفن وغيره من المجالات . فان كان ما نبغيه من الفن هو « اللمسة الشخصية » ، واذا كنا نفقدها عن طـريق الميكنة المقننة ، فان على التكنولوجيا أن تحلل تلك القيمة بطريقة تجريبية أكثر ، وأن تسأل عن خير الطرق لتحقيقها فى مجتمع عصرى صناعى .

ومن المداخل الممكنة الى التكنولوجيا فى الفنون ، هـو السؤال عن المشاكل التى تواجه الفنان فى هذا العصر ، وكيف يمكن حلها ، نظريا على الأقل . والفنانون على بينة من بعضها كما أن لديهم احساسا قويا بما ينبغى فعله ، على أن هذه ليست بالضرورة أبعد المشاكل مدى . ولا بد من المزيد من الأبحاث حول ما يريد مختلف أنواع الفنانين انجازه فعلا ، وما الذى تريده مختلف قطاعات الجمهور من الأعمال الفنية ، وما الذى يقف حجر عثرة فى سبيل هذه المنجزات .

وبعض مشكلات الفنان ـ وهى تلك التى يشعر بها عادة شعورا بالغا من مشكلات خارجية ـ تتصل بوضعه الاقتصـادى والاجتماعى والمهنى ، وبالرعاية التى يلقاها أى المناصرة العامة والخاصة لعمله ، وبالاعانات التى يتلقاها لتعليمه وأسفاره والمواد اللازمة له ، والفراغ المهيأ لانتاجه عمـله الخلاق بغير الحاجة الى بيع أعماله فورا فى السوق العادية ، وتتصل هذه المشكلات أيضا بحريته فى الخلق والابداع والتعبير عن نفسه حسبما يهوى دون رقابة أو ارغام لا مبرر لهما من الدولة أو الكنيسة أو جماعات الضغط . ومن المشكلات التى تتكرر تلك الخاصة بكيفية مساندة الجمهور أو الجماعة للفنون دون اللجوء الى تنظيم صارم أو ضغط من شأنه أن يلزم الفنان بأن

يتطابق والذوق الرسمي ، وهي ـ لا جرم ـ مشاكل متعددة الجوانب ، لا تتضمن فحسب مسائل جمالية وخلقية ، بل تنطوي أيضـا على مسـائل اقتصادية وسياسية ونظامية (Institutional) وعلى الرغم من انتشار الخلاف حول الغايات والوسائل ، فان في امكان العلاج الموضوعي التكنولوجي اكتشاف مجالات الاتفاق الجوهري لبلوغ الأهداف التي يقرها الجميع دون المساوىء التي تثير الخوف •

على أن للفنان بعد هذا مشكلات تمتاز بأنها باطنية وذاتية وشخصية بدرجة أكبر ، وهي مشاكل تتصل برغباته وعملياته العقلية • على أن هـذه لا يمكن فصلها فصلا تاما عن مشكلات علاقاته مع غيره من الأفراد ومـع المجتمع ككل ، ولكنها تشمل حياته الروحية ولا يمكن حلها حلا تاما بتغيير بيئته •

وبغض النظر عن مسألة ما ينبغي له أن يحاول عمله (وهي مسـألة لا تستطيع التكنولوجيا البت فيها) ، تبقى هناك مسائل معينة تتعلق بالواقع • فما الذي يبتغي الفنانون فمله أكثر من أي شيء آخـــر ؟ والى أي حـد يهدفون فعلا الى التأثير في أي مشاهد ، واقعيا كان أم مثاليا ؟ وهل هناك نوع من التدريب العقلي يستطيع تقديم العون في تحريك وتحرير وتركيز جميع قوى الفرد الخلاقة والمضي بها نحو غاية واحدة ؟ وكيف يسـتطيع الفرد تجنب الشعور الذاتي القوي واسقاط نفسه * برمتها على العمل الذي يقوم به ، أي الهدف المثالي ؟

لا شك أن مثل هذه الأسئلة تعد شيئا جوهريا لأية تكنولوجيا للفن ، سواء أكانت المعالجة عقلانية أم عكس ذلك • فالتكنولوجيا انما تفكر بلغة الوسائل والغايات • فاذا نحن لم نستطع أن نوضح الى حـــد ما الغاية التي نشخص اليها ، فلن نستطيع مطالبة التكنولوجيا بامدادنا بوســائل توصلنا

(*) الاسقاط في علم النفس الحديث : هو أن يفسر المرء المواقف والأحداث بأن يستشف فيها خبراته ووجداناته (عن قاموس دريفر لعلم النفس) (المترجم)

اليها . والواقع أن التكنولوجيا الكلاسيكية الحديثة ، بما لها من عقيدة عن العناصر الفعالة التى تحفز المرء الى العمل ، تصورت المشكلة بطريقة بالغة الضيق والصلابة على أساس وسائل محـــددة للتعبير عن انفعـــالات معينة ولاثارتها . فان فكرت تكنولوجيا عصرية على أساس أهداف أكثر تنــوعا ، وجب أن تكون وسائلها بالتبعية قابلة للتغير ، على أنه ينبغى أن تكون هناك على الأقل علاقة مرنة تربط بينهما . وكثيرا ما تتوافـــر لفن زماننـا ثروة ضخمة من الوسائل ، أى من الأدوات والطرائق والمعرفة بالأساليب ـ دون أن تكون لديه فكرة واضحة عما يستطيع أن يفعـــله بها . فعندئذ تصـبح التجربة مجردة من الهدف ، فهى عندئذ رمية فى الظلام . وكثيرا ما يكون النقد أيضا تائها فى غياهب الظلمات حول نجاح التجربة هل تم أم لم يتم . ومن ثم ليس هناك تراكم يذكر من الحكمة .

فهل يستطيع أى نوع من أنواع التكنولوجيا مساعدة المرء على الحصول على فكرات أصيلة وهامة فى محيط الفنون أو غيرها من المجالات ؟ الجواب بالنفى هو الراجح . « فان امتلاك أفكار جديدة » يكون فى الغالب نتيجـة للقدرة الفطرية والخبرة العامة فى الحياة ، فهو أمر لا يمكن اخضاعه لأى أسلوب سيكولوجى بسيط .

ومع أن لكل فرد أفكارا من نوع ما ، فان قلة قليلة فقط هى التى تمتلك أفكارا يمكن أن يعترف بها الخلف ، ويعدها شيئا جديدا وهاما . على أنه من الممكن القول بأن هناك طريقتين أو ربمـــا ثلاث طرق لمعالجـة المشكلة . وأولها وأبسطها أيضا ، هو عدم القيام بأى شىء ســوى الانتظار على أمل الحصول على الهام من مصدر باطنى أو خارجى . وهذه من حيث المبدأ ، هى طريقة تاو ، أى طريقة اللاعمل أى الانسياب مع التيار وترك الطبيعة تمضى فى مجراها . وهى طريقة تعمل عملها على أحسن وجه لدى بعض العباقرة ، فان عقولهم ينابيع لا ينضب معينها من الفكرات العظيمة ، تغلى وتفور بغير جهد واضح يبدو عليها . على أن كثيرين آخرين حاولوا

ذلك ، فأصابتهم خيبة الأمل لقصور الوحي عن الهبوط عليهم • ذلك أن «عروس» الالهام* متمنعة ولا بد من استرضائها اجتلابا لودها • وتمخضت هذه الحاجة عن نوعين من التكنولوجيا : هما العقلانية والرومانتيكية • وهما وان كانتا من الناحية النظرية متضادتين الا أنهما تكمل احداهما الأخرى من بعض النواحي • وفي الامكان تنمية كل منهما من الناحية العلمية •

١٣ ـ المداخل الرومانتيكية والعقلانية الحديثة للتكنولوجيا الفنية

ان الرومانتيكية لا تعنى في كثير من الأحوال بمستويات العقل الشعورية الظاهرية ، بل بمستويات وأحلام اليقظة اللاشعورية وشبه الشعورية • وهي تبحث عن اندفاع مفاجيء من الخلف، لايجيد فهمه تماما من يحس به • وهي تنزع في مضمار الثقافة الاجتماعية والروايات التاريخية المأثورة والتقاليد الى التنقيب في سجلات وبقايا الرغبات والانفعالات البدائية غير المهذبة ، كما هو الشأن في الخرافات والأساطير القديمة والخزعبلات الريفية وحكايات الأسرار الخفية والسحر ودنيا الشياطين ، فكل شيء في الموسيقى أو الكلمات أو الأشكال المرئية يستطيع ابتعاث هذا العالم القديم ، عالم فجر التاريخ ، الذي يتمثله الخيال ، يلقى كل ترحاب • وغني عن البيان ، أن شيئا كثيرا من هذا النوع من المادة يمكن العثور عليه مثلما عثر عليه كوليريدج في كتب عجيبة تتحدث عن المعتقدات التقليدية القديمة والأسفار النائية ، وجمعه يعد جزءا من « تجمع الماء في الينبوع » ، ولا بد من القيام به بطريقة يقظة مقترنة بالفهم تماما ، ولكن كيف يستطيع المرء عندئذ أن يقوم بالخطوة الضرورية ، ألا وهي الومضة الخلاقة التي تغمر العناصر المنتقاة من جميع خبرة المرء الماضية في داخل الصورة الدفينة الخصبة الخاصة بعمل فني جديد ؟ وقد رأينا أن اجابة الفنان نافد الصبر هي محاولة استثارة خياله بوسيلة صناعية مساعدة كالعقاقير المخدرة أو الزهد

(*) هي احدى الربات التسع (Muses) اللواتي يرعين الغناء والشعر والعلوم والفنون (في الميثولوجيا اليونانية) • (المترجم)

أو الصلاة أو منهج زن أو اليوجا • فهل تؤدى مثل هذه الطرق الى نتيجة مثمرة ؟ واضح انها تفعل ذلك الى حد محدود ، ولكن فى حالات معينة فقط ، حيث يكون لدى الفنان بالفعل حياة خيالية خصبة ، ويكون ذلك الى أجل محدود فقط وبثمن باهظ فى الصحة والتوافق الاجتماعى ، على أن الرومانتيكيين لا يحاولون بحث المسألة بطريقة نسقية منظمة ، وهنا أيضا يكون مرد ذلك معارضتهم للعلوم وللعقلانية فى الفنون •

وربما كان لبعض الأمراض والحالات الباثولوجية أيضا القدرة ، كما اعتقد توماس مان ، على اثارة الخيال الخلاق • ولا شك أن أمراض الصرع والدرن وجميع أنواع العصاب والذهان الكثيرة العدد تجيز لنا أن ندرسها من زاوية النظرة هذه ، لنرى هل تعود على المريض بمثل تلك الآثار، واذا كان الحال كذلك ، فهل يمكن فصل العوامل النافعة فى تلك الأمراض عن العناصر الباثولوجية (المرضية) والضارة ؟

وقد باءت جميع محاولات الفنانين الغربيين لتنمية الكتابة والتصوير الأوتوماتيكيين بما يشبه الاخفاق حتى الآن ، اذ لم يكن لها قيمة واضحة تذكر • وكذلك شأن المحاولات التى بذلت فى سبيل استغلال المرء للاشعور التماسا لمادة ثمينة من الأحلام • والغالب أن تربط مثل تلك المحاولات فى الثقافة الغربية بنزعة ذاتية أنانية بالغة الشعور بالذات ، هى رغبة فى تعبير الفرد عن شخصيته واثبات أصالته • على أن محض افراغ الاحساسات والأوهام الباطنية ليس من الضرورى أن يكون شيئا عظيم القيمة لدى الغير ، فان مثل تلك الطرائق تفتقر الى الاحساس بالهداية الخارقة للطبيعة ، تلك الهداية التى ألهمت المتصوفة الدينيين من شرقيين ومسيحيين بشعور بالأهمية المتسامية للفن • والمتصوف المضاد للعقلانية (كالقديس بولس مثلا) حين يثور على المنطق لا يقتصر فقط على ابراز ذاتيته الصغيرة، وانما هو يتحالف مع شىء يحس أنه أعظم كثيرا من ذاته ، وتحوم الشكوك حول مقدار التكنولوجيا الشرقية أو الوسيطة الذى يمكن استخدامه

استخداما مجزيا على يد عالم التاريخ الطبيعى الغربى ، بغض النظر عن العقيدة الدينية التى كانت مرتبطة بها أصلا •

وفى الوقت الحاضر ، ليس للمدخل العقلانى ، وهو يطمح نحو بلوغ الوضع العلمى ، أية وسائل مساعدة ولا مناهج محددة يقدمها للفنان فى أثناء هذا الدور الحاسم لعمله • ولم يستعمل الا فى القليل النادر فى السنوات الأخيرة ، وان تهيأ لبعض العلوم المتلازمة كالطب والطب العقلى والتحليل النفسى وعلم الأقربازين حشد قدر عظيم من المعرفة الوثيقة الصلة بالموضوع• والذى استطاعت العلوم فعله هو مواصلة الأبحاث الاختبارية العملية Empirical والتجريبية Experimental فى علم النفس الجمالى مع الاشارة بوجه خاص الى الخيال الخلاق وطرائق الفن • وحتى لو أن الفنانين أنفسهم لا يريدون فى الوقت الحاضر هذا النوع من الأبحاث أو لا يشرعون فى العمل به ، فان المجال مفتوح أمام علم الجمال البحت والتطبيق لمواصلة العمل فيه من أجل المعرفة ومن أجل الفائدة المحتملة مستقبلا — ويحق للفنان أن يسأل عما اذا كانت هناك وسائل أفضل من المستخدمة من قبل لاثارة الخيال فى الطرق المرغوبة ، وعما اذا كان فى الامكان استخدام عناصر معينة فى التكنولوجيات القديمة تكون أكثر نفعا وخالية من كل نتائجها الضارة •

ولن تقتصر التكنولوجيا العقلانية على دراسة مناهج الفنانين الرومانتيكيين والسؤال عن الطريقة التى يمكن بها تهذيبها وتحسينها • بل انها ستدرس أنماط العملية الخلاقة المدركة والمخططة على نحو أكثر وضوحا ، كما جرى استخدامها فى الماضى وكما يجرى فى الحاضر ، وسوف تتساءل عن كيفية مساعدة هذه أيضا أو تحسينها بوصفها وسائل تفضى الى غايات •

وثمة طراز مشترك للعملية الفنية يستحق البحث وهو يشبه التأمل الذكى فى أى حقل من الحقول • وهو ينطوى على محاولة لتحليل المشكلة

التى تواجه المرء على أساس الأهداف العامة والحاجات والموارد والأحـوال العامة (مثل ما يحدث فى تخطيط نصب تذكارى أو مسرح أو دار أوبرا تتسع لعدد قليل من الممثلين) ، وعندئذ يمضى المرء فى سبيل استعراض عدد من الحلول الممكنة وانتخاب قلة منها تبشر بنجاحها ، وهـــذا يتضمن فى العادة تذكر الأعمال الفنية السابقة التى صنعت لحل مشكلة من هذا القبيل تقريبا وتقويمها • وفى الامكان انتقاء العناصر من بين هذه واعادة تنظيمها مضافا اليها عناصر أحدث ، بقصد تكوين فكرة أصيلة عن العمل المقصود • ثم تختبر تلك الفكرة عمليا فى البيئة وتنقح أولا بأول أثناء مضينا فى العمل • ولا يخفى أن كثيرا من الأعمال الفنية تصنع بهذه الطريقة • وهى تتطـلب تخطيطا بالغا وكدحا هائلا بحيث لا تناسب الرومانتيكى المتطرف • بيد أن طريقتى المعالجة يمكن الجمع بينهما الى حد ما أو استخدامهما فى أوقات مختلفة • والمنهج العقلانى يمكن تطويره الى منهج تربوى فضلا عن آخر للانتاج الفنى • وفى الامكان منح الفنان المساعدة المادية على هذا الأساس بتيسير اطلاعه المباشر على الأعمال الفنية بكل وسائلها وأنماطها وطرزها ، بالاضافة الى ما عقد حولها من تعليقات • على أنه لا يمكن بطبيعة الحال أن يكون هناك بهذا المنهج أو ذاك أى ضمان بأن النتائج التى سيتوصل اليها ستكون أصيلة أو هامة • فان ذلك شىء يتوقف أيضا على عوامل متغـايرة ليست فى متناول التكنولوجيا فى الوقت الحاضر •

١٤ ـ مختلف أنواع الفنانين والعمليات الخلاقة

ترى الى أى حد يمكن أن يكون هذا النوع من العون التقنى مقبولا لدى الفنان ، هنا أيضا يتوقف الأمر كله على نوع الفنان وطرازه • فان الفنانين أشد تنوعا مما يعتقده الناس عادة ، وان بعضهم قد يرحب به أكثر من غيره ، وقد بولغ فى تبسيط المناقشة السابقة بمفاهيم تعوزها الأصالة : فمن المفاهيم التى لا تزال شائعة مفاهيم « الفنان » و « العملية الخلاقة » كنقيض « لرجل العلم » والمناهج العلمية ، وهناك صورة شعبية عن الفنان أنه ذلك الرومانتيكى الشاحب الحالم المنعزل فى غرفته العـــلوية الحقيرة

المنكب على عمله فى ضوء شمعة على جناحى الهام خفى هبط عليه • فأما العالم فيتصوره الناس أنه رجل واقعى يرتدى سترة بيضاء ، يعالج مفاتيح الأجهزة وأنابيب الاختبار فى المعمل أو يضغط على أزرار عقل الكترونى ضخم • وهناك بطبيعة الحال ، أنواع مختلفة كثيرة من العلماء ومن الأشخاص الذين يستخدمون المستحدثات العلمية ، ومنهم ـ كعلماء الطب النفسى والمعلمين مثلا ـ من يعالجون النفس البشرية وظاهراتها الدقيقة الخفية والمعقدة التركيب بدرجة لا حد لها ، وهم لا يعملون كلية بالمنطق أو الصيغ الرياضية • ولهم ومضات من الالهام وليسوا مجردين تماما من العاطفة • والعبقرية الفردية لها شأن كبير فى العلوم وفى الفنون على السواء ، وان كان العلماء فى جملتهم أكثر تعاونا •

وهناك أيضا أنواع كثيرة من الفنانين ، ومن العمليات الخلاقة • اذ لايخفى أن الحقل الكلى للفنون يحتوى على عدد ضخم من الحرف اذا نحن لم نقصره على المصورين والمثالين والشعراء والملحنين ، بل أضفنا اليهم غيرهم ممن يسهمون فى انتاج الفن • وعندئذ ينبغى أن يشمل أرباب الحرف ومهرة الصناع الذين يتولون تنفيذ تصميمات الغير كما يشمل القائمين بالأداء ، ومن هؤلاء الممثلون وعازفو البيانو ورؤساء الأوركسترات ومنتجو الأفلام ومديروها ، والناشرون والمحررون وتجار منتجات الفنون والمهندسون والمصورون فى الاذاعة والتلفزيون والأفلام • فأما أى هؤلاء يعد من «الفنانين» والى أى مدى ، فأمر تترك الرد عليه لعلم دلالات الألفاظ وتطورها • على أن من الواضح أن المهن والمناهج المستخدمة وفى الحقل الكلى لانتاج الفنون وأدائها وتنفيذها وتوزيعها شديدة التنوع والاختلاف• والمفروض أن المؤلفين والملحنين والمصورين والمثالين ومهندسى العمارة والمصممين ، هم من أعظمهم خلقا وابداعا ، وان لم يتسموا جميعا بالأصالة الحقة ، وفى كثير من الأحوال يسهم الناس الذين يعملون فى فروع الفن الأخرى بأفكار أصيلة ، وبعض الفنانين الابداعيين يشتغلون بمفردهم فى استديو أو مكتب ، وبعضهم يسهم بانتاجه من القصص أو الصور أو

التصنيمات بغية انتاج أوسع وتوزيع أروج ، وبعضهم يعملون مباشرة فى هيئات كبيرة يتعاونون فيها مع المهندسين ومع غيرهم ممن يفترض أنهم غير فنانين •

هذا وتختلف الشخصيات والعمليات العقلية اختلافا جسيما من فن الى آخر ، ويمكن القول بصفة عامة بأن العاملين فى الفنون النافعة مثل العمارة والأثاث والخزف والمنسوجات ، يميلون الى تأييد التكنولوجيا العلمية أكثر ممن يعملون فى حقل الفنون الجمالية المحضة • فأما من يعملون فى الفنون الجماعية والتعاونية كالسينما والتليفزيون فيجنحون الى تلك الناحية أكثر من الفنانين المنفردين • وحتى لو أنهم لم يفهموا تفاصيل العلوم التطبيقية ، فانهم يدركون كم يمكن أن تكون نافعة ، ويتعلمون كيف يتعاملون مع فنيين اخصائيين بالدقائق التقنية ، فهناك فعلا فى هذه الحقول ، رابطة وثيقة الى حد ما بين الفن والعلم • والواقع أن الفن تحول فعلا بصفة جزئية بفضل المؤثرات العلمية •

وليس لهذا أدنى علاقة بأسلوب الأعمال المنتجة أو طريقة تعبيرها• فأنت تعلم أن استديو الانتاج السينمائى على استعداد لانتاج فيلم رومانتيكى فى صورة فيلم كلاسيكى حديث ، ولعل ذلك راجع بصفة خاصة الى اقبال الجمهور على هذا النوع من الفيلم • أجل يستطيع مهندس معمارى من أهل المدن أن يصمم كوخا له سقف من القش حوله حديقة فاتنة تتمشى مع أروع التقاليد الرومانتيكية ، على أن من يتصدى لتصميم مبانى المدن فى أيامنا هذه ينبغى أن يكون على علم الى حد ما بمختلف التكنولوجيات، مثل استخدام الصلب ووسائل التدفئة والاضاءة ، أو أن يعمل مع متخصصين ممن يعلمون هذه الأمور • ولا بد للنواحى المرئية لعمله من التكامل الوثيق مع النواحى التركيبية والوظيفية • فهو يضع بيانا بالوظائف ، ثم يكيف التصميم وفقها • ومن جهة أخرى ، فى وسع الثائر أو الحالم المنعزل والذى لا يكب الا على التعبير الانفعالى ، الانطلاق بسهولة أكثر فى الشعر أو التصوير أو الموسيقى الجادة •

وحتى في هذا المجال ليس النمط الرومانتيكي من الفنان عاما شائعا. وقد أسلفنا اليك أن بعض المنعزلين من المصورين مثل سورات Saurat يستخدمون المعارف العلمية بكل حرص وعناية ، ويخططون أعمالهم بالغ الدقة . وفي المجتمع العصري المنفتح الذي يعيش فيه الأفراد أحرارا نسبيا في متابعة ميولهم ، يحتمل أن يجتذب كل فن رئيسي طرزا منوعة من الشخصيات ، منها ما هو قادر على التخطيط والتحليل ، ومنها ما هو على عكس ذلك . وهذا شيء حقيقي مهما يكن الطراز الغالب والايديولوجية السائدة . وكما أوضح فوسيون ، فان الفنانين الذين لديهم ضرب معين من الميل الفطري يحسون بنوع من صلة القربى بغيرهم من الفنانين من نفس الطراز عبر العصور ، علاوة على الاختلافات في الثقافة والأسلوب . على أن الطراز السائد لا بد أن يختلف بين عصر وعصر وبين مكان ومكان. تبعا لتقلبات نمط الثقافة . وقد يكون ادخال فترة كلاسيكية أو رومانتيكية راجعا ـ بدرجة كبيرة ـ الى عدد قليل من المنشقين ، السابقين لزمانهم ، ولكن حين تسيطر هذه الفترة على المشهد يزداد كل يوم أفراد الطراز الغالب الذين تجتذبهم الفنون التي يلقى فيها ذلك الطراز الاعجاب والثواب ، كما يزداد عدد الأفراد الشبان الحائرين الطيعين الذين يحثون على اعتلاء الموجة الصاعدة حتى ذروتها.ولو نظرت الى المجتمعات الماركسية في الوقت الحاضر ، لوجدت العالم الرومانتيكي المنعزل لا يلقى تشجيعا . ولكن هذا الطراز في المجتمعات الليبرالية الحاضرة يكون أكثر نشاطا وأوفر احتراما . ومن العسير علينا أن ندرك أن الفنانين لم يكرهوا العلم على الدوام ، وأن ليوناردو وان كان عبقريا سبق زمانه لم يكن الفنان الوحيد الذي رأى الطبيعة أيضا بعين علمية ، أو أحب تخطيط عمله بمساعدة الهندسة والتناسب والتشريح والمنظور البصري. وربما رغب فنانون آخرون أن يحذوا حذوه في المستقبل .

والحق ان الفن حين يتجنب التطرف في معاداة العقلانية في غنى عن أن يتطرف الى النقيض أي التفكير الموضوعي المنطقي الهادىء أو الأزرار

التحكمية الآلية أو الانقياد السلس للقواعد • وهناك عـــدد لا يحصى من الطرز المتوسطة من العملية الفنية فى الانتاج الخلاق والأداء والتذوق • وكلها تستخدم فعلا الى حد ما ، وقد يزداد استخدامها فى المستقبل • ولكل قيمته وحدوده •

وهناك اتجاه وسط شائع اليوم فى ادراك الفن وتذوقه ، بما فى ذلك طرائق تعليمه لمختلف مستويات العمر • والدراسات التى تجرى فى تاريخ الفن ونظرياته ، دراسات بالغة الأهمية فى ناحيتها الفكرية والتحليلية • أما تعليم تذوق الفن للأطفال بمدارس الغرب فهـــو أقل من حيث التجريد والنظريات ، ولكنه يتضمن شيئا من مناقشة الأساليب والقيم • يراعى فيها تجنب القواعد المطلقة ، ولكنها تشمل البحث عن المبـــادىء التى ستظل صحيحة بالنسبة لأساليب معينة وفترات معينة كذلك •

على أن المفهوم الشائع عن العملية الخلاقة فى الفن ، لا يشمل سوى جزء صغير مما يفكر فيه الفنان فعلا وينفذه • فان أشدهم ضراوة فى نزعته الرومانتيكية ليس مقيما على حال واحدة من حدة الانفعال آناء ليله ونهاره• اذ لا تغمره على الدوام الهامات ولا اندفاعات مفاجئة تجترفه اجترافا • بل انه حتى من يغالون فى هذا السبيل يقنعون عادة بالاستجمام والتفكير بصورة عادية فيما بين كل نوبة وأخرى من نوبات الخلق والابداع •

وعلى الجملة تتضمن عملية الخلق فى الفنون كثيرا مما يحدث قبل اندلاع « ومضة الالهام » وبعدها • فهى تتضمن التراكم السابق الطويل للمواد المنتقاة ــ كالمناظر والأصوات والفكرات والأحاسيس ــ وللخبرة فى ترجمة هذه الى لغة وسط معين • ولا يخفى أن كثيرا من الفنانين الأخيار لا تمر بهم البتة أية ومضة من الالهام المفاجىء فهم يعملون بثبات وتدريجيا نحو هدف متوقع • وتستقر التفاصيل فى مواقعها رويدا رويدا ، وليس على حين بغتة • ومهما يكن من شىء ، فبعد اندلاع الومضة ــ ان كان هناك ومضة ــ يكون هنك على الدوام دور اتقان واحكام ثم دور آخر نهائى من

الاصلاح والتهذيب والصقل • وتنزع المراحل الأولى والأخيرة من العملية الى أن تكون أقل انفعالا واندفاعا بدرجة كبيرة ، وأكثر عقلانية وأحفل بالخطط من المرحلة الوسطى •

وليس من الضرورى أن يكون التخطيط والتعقل فى صورة لفظية ، ولا تزال معلوماتنا ضئيلة عن طرائق التفكير غير اللفظية التى يسوقها مصور أو موسيقى • ولكن مما لا شك فيه أن كثيرا من الفنانين يكونون تصورات خيالية مؤقتة عن عمل ينوون تنفيذه ، تصورات تكون فى البداية بشكل غامض تمهيدى أو متقطع ، ثم تصبح واضحة محددة أكثر فأكثر ، وهذه الصورة التمهيدية ــ بصرية كانت أم سمعية ــ قد تكون بمثابة هدف تجريبى مؤقت يتم انجازه بالوسائل التقنية المختارة ، على أن تكون هذه قابلة للتغيير والتعديل على طول الطريق • بيد أن المصور الأكثر اندفاعا ، يهجم على القماشة ويشرع فى التصوير أوتوماتيا ، بغير تصور تمهيدى ، ومع ذلك ، فان الضربات العرضية الأولى قد توحى اليه شكلا خياليا يوجه العملية من الآن فصاعدا • ففى ارتجال خالص محض ، قد يجلس عازف البيانو الى معزفه ويدع أنامله تجول بغير هدف على الأصابع ولكنه فى عمله هذا محكوم نوعا ما بتجربته وعاداته الموسيقية السابقة • وبينما هو يمضى فى سبيله ، قد توحى اليه النغمات العارضة ظاهريا فكرة أو (تيمة) موسيقية يتولى تنميتها حتى تصبح نمطا مألوفا كالسوناتا مثلا •

وعندى أن الفكرة التمهيدية لعمل مزمع ــ ان وجد ــ تشبه الى حد ما وضع فرض فى أثناء عملية البحث العلمى ، من حيث انها تشكل حلا تجريبيا مقترحا لمشكلة الفنان الحاضرة المتصلة بالانشاء أو التعبير • وبينما هو يختبرها اختبارا دقيقا بوسيلة تقنية ومواد معينة بالنسبة الى مستلزمات أخرى كالوظيفة المرادة أو المكان أو المشاهدين ، فانه قد يستصوب تعديل الفكرة الأصلية أو احلال أخرى محلها ، فانه يعتبر الفكرة ناجحة ان أدت الى نتاج نهائى يرضيه ، ويمكن عمل هذا كله بأقل قدر من التعبير اللفظى •

وبالنسبة للفنان الأدبي ، فان الشكل المؤقت للنتاج أو «بذرته» يشمل بطبيعة الحال مجموعة مبهمة من كلمات ذات معنى • ويختلف الفنانون من حيث مدى تحليلهم عملهم الى مسائل معينة وحلول بديلة ، ومن حيث الأهداف المحددة والوسائل المؤدية اليها ، فالذين يحللون كل نقطة في العمل ، قد يعرضون مسألة صغيرة في حد ذاتها : هي كيف يمكن تكييفها في انسجام الشكل الكلي المعقد وفي الأثر السيكولوجي الذي يتصوره المرء •

١٥ ـ قواعد الفن من وجهة نظر التكنولوجيا الواقعية الطبيعية

ان ما يسمى بقواعد الفن قد تكون أيضا لفظيـــة أو غير لفظيـــة • ويختلف الفنانون فيما بينهم اختلافا بليغا في موقفهم منها ، بين نقيضـــين متطرفين هما الطاعة المنقادة والسخرية المطلقة ، وعندما تكون احدى فترات العقلانية القاطمة في أوج ارتفاعها، فقد تؤخذ قاعدة لفظية كوحدات الدراما الثلاث على أنها قانون وشرعة واجبة التنفيذ تداني في قوتها القانون الأخلاقي الالهي أو شرائع احدى الدول • ولكن كان هناك في ذروة عهد العقلانية الكلاسيكية الحديثة بأوروبا ، شيء من الاعتراف بحق الفنان في الانحراف عن القواعد الجمالية ، كما بدا شيء من الخلاف حول ماهيتها الصحيحة وسلطانها • ومن ثم فانها لم تنفذ تنفيذا صارما كاملا ، وكان ذلك راجعا الى أن الكتاب المقدس لا يكاد يذكر شيئا عن الفن الحسن ولا الرديء ، وذلك باستثناء تنديده بعبادة الأوثان ومنافاة الفضائل • ومهما يكن من شيء، فان تلك القواعد لم تنسحب أبدا على جميع الأعمال الفنية ، وانما حددت سمات تجريدية معينة فحسب ، وتركت أمام الفنان براحا عظيما يستطيع أن يعمل فيه قدرته على الاختيار والتجديد • وهناك أشياء كثيرة تظهر الممارسة العملية أنها أشد اقناعا وهي :

(أ) أذواق رعاة الفن الرسميين وطلباتهم •

(ب) بعض أعمال معينة من الفن القديم اتخذت نماذج للكمال •

وبعض هذه النماذج لفظى أحيانا وغير لفظى فى أحيان أخرى - ذلك أن مراعاة ما يشتريه راعى الفن وما يرفضه يمكن أن يشكل قاعدة صامتة للفنان التواق ، فان صورة تتخيلها الذاكـــرة لتمثال هرمس الذى نحته براكسيتيليس قد تكون قاعدة مرئية ومعيارا للمثال . وعندى أن كل فنانى هذا العصر يرون أن الصور التذكارية المركبة المتخلفة لديهم عـن قديم الأعمال والأساليب والتى يعجبون بها بحكم العادة يمكن أن تقـــوم لديهم بدور المرشد التجريبى ، الذى يشجع هذا ويثبط ذاك ، تاركا لهم الحرية فى أن ينبذوها تماما ان هم شاءوا ذلك .

وعلى أساس الرأى العالمى الواقعى الطبيعى ، فان قواعد الفن لايمكن أبدا أن تكون مطلقة . ذلك أن سلطانها ليس مستمدا من مصدر واقع وراء الخبرة البشرية ، وانما هو مستمد من أذواق الناس وتفضيلاتهم ، التى تتغير على نحو مطرد ، كما ترتبط بأفراد وثقافات وحالات مزاجيـة ومواقف معينة . وبقدر ما تظهر هذه الأشياء من ألوان التكرار والثبات وبقدر ما ترضيها طرز أو سمات معينة فى الفن ، هناك احتمـــال وجود قواعد مؤقتة ، تماثل قواعد التغذية والطب . فان كان الشـــخص الذى يخاطبه العمل الفنى من نوع معين ، واذا كنا نريد أن نثير فيه نوعا معينا من الاستجابة ، فان هذه أو تلك من الوسائل الفنية يرجح نجاحها تحت تلك الظروف . ونظرا لمـا نحن عليه فى الزمن الحاضر من جهل ، لم يعد فى الامكان الاعتماد تماما على تلك الأحكام العامة ، على أن معظـــم الفنانين يرون أنها جديرة بالاستخدام باعتبارها على الأقل نقطة بداية ، وعن طريق التجارب المقترنة بالتحكم والضبط ، يمكن تطويرها فى اتجاه التكنولوجيا العلمية .

على أنه حتى دون الاشارة الى نوع معين من المشاهد ، فان وضـع قواعد عامة مؤقتة أمر ممكن ، اذ من المعلوم أن كثيرا من قواعـــد الفن متصلة بطراز تاريخى معين ، وأســـلوب معين ، مثـــال ذلك الترنيمـة

الجريجورية أو الصورة الجدارية البيزنطية • وهى شبيهة بقواعد لعبة من الألعاب كالتنس أو كرة القدم • فما من شىء يلزم أحدا بأن يلعب تلك اللعبة مطلقا ، ولكن اذا لعبها أحد الناس فعلا ، فان من الممتع عادة أن يلعبها وفق القواعد المقررة • وان لكل انسان مطلق الحرية فى اختراع لعبة جديدة أو تغيير قواعد لعبة قديمة • فلربما بررت النتيجة ذلك ، ولكن الأثر لا بد أن يختلف • وقد يحدث أحيانا أن فنانا مهما بلغ من أصالته يريد أن ينقل انطباع طراز معين مثل مكان المشهد وزمانه لمنظـر فى كاتدرائية بيزنطية • فان كان المرء يريد ذلك الانطباع فهناك أشياء معينة لا بد له من فعلها أثناء الرسم أو التلوين أو الصياغة للنماذج أو المنظور أو الخلفيات أو تعبيرات الوجوه الى غير ذلك • هذا وان كثيرا من الفنـانين الأصلاء أمثال جويس وبيكاسو وسترافنسكى ليعرفون كيف ينتجـون فى أساليب تاريخية مختلفة ، وكثيرا ما يفعـلون ذلك الى حد معين • فهم يحبون أن يقيموا جوا أسلوبيا معينا مثل جو رافاييل وموزار ، ثم ينحرفون عنه بطرق بارعة ، مدخلين خرافة جديدة على النكهـة دون افسادها أو تدميرها • ومن ثم فان التكنولوجيا الجمالية يمكن أن تتطور الى ما لانهاية على هذه الأسس لبيان أساسيات الأساليب المختلفة دون أن يعـرض على الفنان ما ينبغى فعله بها بالضبط ، فان مثل هذه المعرفة ، مضافا اليها الخبرة الادراكية ، قد تكون ذات نفع للفنان والمتذوق على حد سواء • وقد يحدث أحيانا أن عملا فنيا يبدو مزعجا ازعاجا مبهما للمتذوق ؛ لأنه لا يفهمه من الناحية الأسلوبية • وقد يساعد المرء على أن يدرك العمل الفنى ويتكيف معه من الناحية الجمالية أن يحدد موضعه بالنسبة للأساليب الماضية : كيف يتسق معها وكيف ينحرف عنها •

ويمكن أن تكون أساليب الفن القـديمة ونماذجه حافزا قويا يثير الخيال ويحركه • فان الفنان اذا ما حاول أن يكون أصيلا وخلاقا من الداخل فقط ، كثيرا ما يكتشف أنه قد أفحم ولا يجد شيئا يقوله ، وعندئذ يكون عقله وقمائته صفحة بيضاء • وسوف يدفعه الى سلسلة متصـلة

الحلقات من الخيال شيء في الطبيعة أو في الفن : ولعل ذلك يكون مثلا في كيفية تحسين ذلك الشكل القائم • ولا ريب في أن هذا الأسلوب التقني نفسه فعال في الاكتشاف العلمي والاختراع والنظرية • فهنا يبتدىء المفكر الأصيل عادة بالحالة الحاضرة التي عليها الأمور في حقل من الحقول أو مسألة مستمرة ، هي النقطة التي توقف عندها التقدم السابق • فهو يرى الآلة أو يقرأ الكتاب الذي أصدره مفكر آخر ويكتشف نقاط النقص ، والتفاصيل العاجزة عن احداث الأثر ، أو المشكوك في قدرتها على ذلك ، وخطوط التفكير التي لم تبلغ مداها والتي في الامكان دفعها مسافة أبعد • أجل ان الانسان في العلوم مقيد بالحقائق ، ثم هو في الاختراع مقيد بالحقائق والرغبات البشرية • على أن الفنان — وان كانت الضغوط الثقافية في حقل الفن ربما ساندت خطا من خطوط الخيال على آخر — هو أكثر حرية في اطلاق العنان لخياله حسبما يهوى •

ولا يخفى أن بعض الأخيلة التي تغذي الخيال الخلاق هي من النوع التلقائي نسبيا ، الذي يدفع الى الحركة من الباطن وبطريقة لا شعورية الى حد كبير • وثمة أخيلة أخرى يمكن استثارتها جملة واحدة وبغير تمييز ، باستخدام العقاقير أو الوسائل الصناعية مثلا ، هـذا الى أخيلة أخرى تبدأ شعوريا بمشاهدة عمل فني أو أعمال فنية موجودة أو بمشهد أو حادث أو موقف واقعي في العالم الخارجي • وهنا تختلف الطريقة المميزة الخاصة بالفنان في الادراك والتفكير عن طريقة غيره ممن يهدفون الى احداث شيء من التغيير الفعال في موضوع البحث الذي تم ادراكه • وربما أمكن اضافة أو تأكيد أشياء معينة ، وربما جاز الغاء أشياء أخرى أو التقليل من شأنها ، ويعاد تنظيم الوحـدة الكاملة وربما تترجم الى « وسيلة » فنية مختلفة ، وقد تكون عملية من هذا القبيل شعورية واسعة الحيلة في التخطيط أو تكون على عكس ذلك • وقد تكون أوتوماتيكية وأشبه بالأحلام الى حد كبير ، لا يوجهها الا دوافع وذكريات لا شعورية أو نصف شعورية ، تمتزج بالادراك الحاضر وتبتني شـكلا جديدا من

جميع هذه العناصر • ومن المحقق أن مثل هذا العمل الفني الشبيه بالأحلام يصح أن يستمر بعد توقف الحافز الخارجي تماما • كما أنه قد يتواصل بصورة متقطعة أمد أيام أو سنوات ، متخذا حينا شكل حلم اليقظة الذي لا هدف له ، وموجها حينا آخر في صورة شكل فني محدد •

ويتمثل المدخل التكنولوجي لهذه الظاهرات في التربية الفنية الحديثة، فهي ليست محاولة لاحلال منهج منطقي أو آخر مختلف اختلافا أساسيا ، وانما هي محاولة للتساؤل كيف يمكن جعل عمليات الفن العملية (العقلاني منها واللاعقلاني) أشد قوة وأبلغ في قدرتها الأصيلة على الخلق وأكثر نجاحا في بلوغ أهدافها الخاصة التي جرى اختيارها بحرية تامة •

وقد يبدو مثل هذا النوع من معالجة الفن والتربية نقيضا يتعارض والعلوم والتكنولوجيا عند من يفكرون فيهما على أساس العلوم الدقيقة القديمة • على أن « الترابط الحر » ، قد صار بالفعل أسلوبا سيكولوجيا مقررا ومعمولا به في حقلي علم النفس والطب النفسي • فالترابط الحر معمول به في هذين العلمين بطرائق معينة ابتغاء لغايات معينة تختلف جزئيا وليس كليا عن غايات الفن • وقد أتاح لنا التحليل النفسي شيئا من البصيرة النافذة في أعماق الأخيلة عند كل من الفنانين والأسوياء من الناس فضلا عن العصابيين • فأي فهم لطبيعتها وأسبابها وآثارها يمكن استخدامه في التكنولوجيا الفنية بصورة تمكننا من الانتفاع بالظاهرات المعنية لصالح الغايات المرغوبة •

ولما كان هناك ضرب من الفن يخفي الفن ويواريه ، فان هنالك كذلك نوعا من الضبط والتحكم يقيد الضبط والتحكم • والترابط الحر في التربية الفنية هو النوع الذي يرتب الأمور بصورة تسهل وتثير أقصى التخيل الحر الخلاق • وغني عن البيان أن كل ثقافة تشجعه على امتداد الخطوط التي تراها أثمن ما يمكن ، على أن هذه الخطوط قد تكون من السعة والمرونة بحيث تتيح قيام قدر كبير من الاتجاه الذاتي الفردي •

وعلى أساس هذه الخطوط ربما جاز لنا أن نتوقع فى فن المستقبل تقاربا متزايدا بين الاتجاهين العقلانى والرومانتيكى المضادى للعقلانى • وربما تضمن هذا شيئا من بسط التكنولوجيا العلمية فى مجال الفنون بحيث يتغلب على المعارضات الراهنة ، جزئيا لا كلية ، وسيبذل جهد قوى للاحتفاظ بقيم المذهب الرومانتيكى ، حيثما اشتدت الحاجة الى تلك القيم•

ويلاحظ أن التكنولوجيات العملية المشابهة للعلوم التطبيقية الحالية والمختلفة عنها هدفا ومنهاجا ستزداد تطورا فى حقل الفنون • فهى ستتولى تجميع الخبرة عن أمثل الطرق وأقواها فعالية للوصول فى الفنون وبواسطة الفنون الى الغايات المرغوبة مهما تكن • وستكون هناك كما هو الشأن فى الوقت الحاضر ، تكنولوجيات معينة لكل فن على أساس وسائله الفنية وتقنياته وأهدافه ووظائفه ، فضلا عن تكنولوجيا أشد تميما تخدم الفن كوحدة كاملة • فأما الفنون نفسها ، فستظل فيها مجموعة ضخمة منوعة من التقنيات والعمليات العقلية : منها ما يوغل باختياره متعمقا فى اتجاه التكنولوجيا أكثر مما يحدث فى الوقت الحاضر ، على حين أن منها ما يثبت حيث هو أو يتحرك فى الاتجاه المضاد اللاعقلانى • ففى علم الجمال وعلم النقد مثلا ، سيكون هناك فهم أكبر للتفاعل بين الاتجاهات المتعارضة وللقيم التى ينشدها كل منهما •

ان انتشار التفكير العلمى يلقى مقاومة أضعف فى علم الجمال منه فى الفن نفسه ، ولكن حتى فى ذلك الحقل نفسه لا يزال نفوذ الروحانية الرومانتيكية وغيرها من التقاليد المضادة للعلم قويا • وهناك أيضا تمثل فكرة المنهج العلمى باطراد أسوأ تمثيل على اعتبار أنها جنوح الى قياس الجمال والى انشاء قوانين للذوق • والواقع أن تراكم المعرفة الاختبارية وما يرتبط بها من ظاهرات سيكولوجية واجتماعية واختبارها جميعا يمضى فى طريقه بخطا حثيثة ، ولكنه انما يمضى بطريقة أكثر بطئا وتقطعا مما يفعل فى الحقول التى يكون فيها ذلك العمل متعمدا وتعاونيا • وفى الحين نفسه يلاحظ أن الأفراد والمؤسسات ذات الاهتمامات العلمية لا يقحمون

أنفسهم الى مدى كبير في دراسات للفنون • اذ ان هذه الدراسات انمـــا تترك أساسا لمعالجة انسانية ، وهـــذه كثـيرا ما تكون غير علمية بصورة متعمدة • على أن انتشار المنهج العلمى فى علم الجمال تقدم تقدما عظيما في النصف الأول من القرن العشرين ، وتدل كل الدلائل على أن هذا المنهج سيستمر • وكلما انتشر ، زاد من سرعة الحفظ التراكمى ونقـل المعرفة العملية فى الفنون •

١٦ ـ ما يحتمل وجوده من قيم واخطـــار للعلم والتكنولوجيا فى مجال الفن

لم يحاول هذا الفصل الدفع بضرورة بسط المناهج العلمية على الفنون أو علم الجمال جملة وبغير تميز • وكل الذى ذهب اليه هو أن بسط تلك المناهج باعتدال شىء يحتمل أن يتم مستقبلا : لا فى جميع فروع الفن ، بل في قلة منها تكون مساعدة العلم سهلة القبول منها • فأما علم الجمال البحث ، فان مثل هذا البسط يعود عليه بكامل الفائدة ، على شريطة تطوير مناهج جديدة مناسبة للظاهرات • والحق أن التكنولوجيا الجمالية أو علم الجمال التطبيقى ـ لو تم تطويرهما مع قدر مناسب من العناية بحاجات معينة وبما استجد من معرفة حول تأثيرات الفن فى الكائنات البشرية ـ تستطيع أن تزيد كثيرا من قدرة الفن على احراز الغايات التى هو موجه اليهـــا •

فان استخدمت هذه القدرة المزيدة بحكمة ، أمكن أن تعود نتائج ذلك بالنفع العميم على الفن والحياة ، ولكن لنكرر مرة أخرى فارقا أساسيا ذلك أن التطور ليس هو بالضرورة التقدم • ذلك أن القدرة المزيدة التى يتيحها العلم لكل نشاط تقنى انما هى على الدوام سيف ذو حدين • فهى فى الفن شأنها فى الفيزياء تزيد من قدرة الانسان على فعل الشر زيادتها لقدرته على فعل الخير ، والتكنولوجيا بوصفها ذاك تتصف بالحياد ، فخيرها أو شرها يتوقف على الغايات التى توجه اليها أكثر مما يعتمد على نجاح

مناهجها أو كفايتها ، ويتوقف اختيار الغايات على أنواع الأفراد والجماعة والنظام الاجتماعى الذى يحكمها ، وقد شهدت الدنيا ما فيه الكفاية من أخطار التكنولوجيا الفيزيائية فى تنفيذ المآرب والغايات الأنانية والعدوانية والمتحيزة • ويوجه النظر اليوم الى تطبيق التكنولوجيا الجمالية فى الدعاية السياسية والعسكرية والتجارية شأن ما يحدث فى الاعلانات من « اقناع خفى » • وقد بدا هذا النوع من الاستخدام وشيكا ويبدو من المحقق أنه سينمو سريعا • أجل ان آثاره الحاضرة موضع شك ، فهو خليط من الخير والشر ، ومن الحكمة والحمق ، مع امكانات تثير الفزع ، وهو بذلك يمكن أن يؤدى الى اهمال واضمحلال القيم الجمالية والفكرية والخلقية ، والى هدم أو تخفيض المستويات والى المزيد من ابتذال الفن فى غايات ارتزاقية أو عدوانية ، كما يمكن أن يكون أداة لفرض نظام صارم موحد على العقل والمجتمع واخضاعهما لاضطهاد مقيت •

على أن هذه الأخطار نفسها تقوم أيضا فيما يتعلق بجميع الأنواع الأخرى من التكنولوجيا : الفيزيائيـــة منها والبيولوجية والاجتماعيـــة والسيكولوجية • فلو أنك تأملتها جميعا لبدا لك من المحال ارجاع الساعة الى الوراء ، ولو شئنا أن نفعل ذلك فليس ثمة طائل وراء الحض فى حقل بعد آخر على ضرورة ابعاد العلم عن هذا النطاق والاقتصار على استخدام المناهج السابقة لعصر العلم الشخصية والانفعالية واللاعقلانية • اذ لا شك أن أكبر نتائج هذا الاتجاه الرومانتيكى فى الفن وعلم الجمال هو تسليم الميدان والقدرة الجديدة بأجمعهما الى قبضة من يستخدمونهما بأنانية بل ربما على نحو ضار • والطريقة الوحيدة التى تبشر بالخير وتضمن الحصــول على قيم العلم وتجنب ماله من أخطار هى أن يعمد جميع ذوى النيات الطيبة من الناس الى تشجيع وتعزيز نمو المعرفة العلمية فى جميع الحقول ، والى التحقق من أن اتجاه تلك المعرفة يهيمن عليـه رجال من النـــوع ذاته ، مسئولون أمام الجمهور وتحت اشرافه ، يعملون للصالح العام • فعنـدئذ يمكن تكييف تفاصيل السياسة الاجتماعية حيال الفن بروح معتدلة ، وذلك

في نقطة ما تقع بين النقيضين : الرقابة المتمركزة وانعدام المسئولية الفردية انعداما تاما •

ويدهى أن السؤال النظرى النهائى هو : كيف يستطاع اختيار أهداف الفن ومنافعه التى توجه نحوها التكنولوجيا ؟ الحق أن هذا السؤال يقع خارج مجال هذا الكتاب • فلا الفلسفة ولا العلوم ولا التكنولوجيا بقادرة فى الوقت الحاضر على اظهار صواب أو تفوق أية مجموعة معينة من الأهداف ، جمالية كانت أم أخلاقية • ولكن ليس فى وسع وسيلة أخرى أو منهج آخر طبيعيا كان أم خارقا للطبيعة أن يقوم بذلك ، على حين أن علمى الأخلاق والجمال المبنيين على المنهج العلمى يستطيعان على الأقل أن يلقيا على المشكلة شيئا من الضوء ، بمساعدتنا على فهم البدائل فهما أوضح بالاضافة الى فهم النتائج المحتملة لكل طريقة من طرق العمل وكل نوع من أنواع الفن • وهما يستطيعان مساعدتنا على فهم الأدلة والحجج المتصلة بجميع نواحى كل نقطة يدور حولها النزاع ، من حيث أى النتائج أفضل وأيها أسوأ ، وكيف ، ولمن • كما يستطيعان مساعدتنا على فهم العمليات السيكولوجية والاجتماعية التي يتم بها التقويم والبت والاختيار ، وكيف نكتسب مستوياتنا وكيف يمكننا جعل هذه العمليات أكثر ذكاء ونطبعها بالطابع الانسانى الرحب لو أننا شئنا ذلك • على أن ما نتخذه من قرارات سواء فى ضوء هذا الفهم أو بدونه ، انما هى أعمال ارادية الى حد كبير ، يقف العلم ازاءها مكتوف اليدين فلا هو بقادر على اثباتها أو دحضها • وكل ما نستطيع فعله هو أن نرجو أن تنتقل السلطة وتظل طويلا فى أيدى أقدر الناس على الاختيار بطريقة يعتبرها الخلف حكيمة وعادلة •

وفوق ذلك يرجى من وجهة نظر الفن أن يكون هؤلاء أشخاصا ذوى أذواق جمالية نامية نموا رحبا يعطفون على قيم مختلف أنواع الفن والفنان والمنهج والخبرة ، ميالين الى فتح الأبواب أمام التجارب الجديدة الحرة ، بدلا من حبس الفن فى مسارب قليلة ضيقة وقديمة • ويرجى

أيضا أن يحاولوا تدعيم دور الفنون في التطور الثقافي ، واضفاء المزيد من الاحترام الذي تلقاه ، وزيادة الجوائز التي تمنح لمن يحسنون عملا فيها. على أن الفنون ستظل بعد هذا كله سبيلا واحدا فحسب للتقدم الثقافي • فلا بد من وضع مناشطها في اطار خطط أكبر مع اخضاعها في بعض الأحيان لاهتمامات جديدة ، بينما هي في أحيان أخرى ، تتسلم زمام القيادة في التمسك بأهداف مثالية للتطور والتقدم • فليست القيم الجمالية الا واحدة فقط من بين أنواع كثيرة من القيم البشرية ، ولكنه نوع قد أهمله حديثا العلم والسياسة الاجتماعية • وفي الامكان جعل الهدف الرئيسي من الجهود العلمية في مضمار الفنون المساعدة على تحقيق ما يكمن من قيم في الفن تحقيقا أوفى من الناحيتين النظرية والعملية ، وفي الوقت نفسه تحاشي شروره الكامنة •

١٧ ـ الخلاصة

ان الأعمال الفنية أدوات من صنع يد الانسان قصد بها احداث تأثيرات سيكولوجية في المشاهدين : فرديا واجتماعيا • وهذه التأثيرات تتضمن استجابات ادراكية وتخيلية وعقلانية وارادية وانفعالية ، وتتضمن أيضا تكوين اتجاهات حيال أنواع معينة من العمل والعقيدة • هكذا تستخدم الأعمال الفنية ، وهكذا ظلت تستخدم منذ الأزل ، حتى في الحالات التي لم يقصد فيها الناس الى ذلك شعوريا • وليس في ذلك أي تناقض مع كونها تستخدم أيضا وسيلة للتعبير الذاتي عند الفنان •

ومن الجلي أن الكتاب القدماء وكثيرا من المحدثين قد ميزوا ما للفن من طبيعة تقنية ، وهو أمر أخطأ بعضهم في السنوات الأخيرة فأنكره • فان كلا من التقنيات الفنية والنفعية وضعت تحت اسم عام هو الفن Techne وعندي أن ما بينهما من قرابة قد غطى عليه ماجرت به العادة حديثا من قصر لفظة « التكنولوجيا » على المهارات والمنتجات النفعية ، وقصر مصطلح

« الفن » على الجمالية وحدها • ومع أن أهدافهما المعينة تختلف اختلافا ما، فان بينهما قدرا كبيرا مشتركا كما أنهما تطورا معا •

وقد تباطأت الفنون والتقنيات الجمالية فى تبنى طرائق التفكير العلمى بما فى ذلك التخطيط الذكى للوسائل المؤدية الى غايات معينة • ولعل هذا يساعد على تفسير ما تتسم به من نقص نسبى فى التراكمية • وهى عرضة لأن تتغلغل فيها الآن على نحو مطرد طرائق التفكير العلميـــة ، ويرجح أن تزداد تغلغلا فيها فى المستقبل ، ساءت عقبى ذلك أم حسنت • وسيكون التغيير عندئذ جزئيا واختياريا ، يتقبله الناس ـ ان تقبلوه اطلاقا ـ بمحض ارادتهم باعتباره وسيلة يحرزون بها بطريقة فعالة أكثر مايرام احرازه فى الفن ، وبعض أنواع الفنانين أميل الى المناهج العقلانية من غيرهم • وقد يعود ذلك بنتائج حسنة أو سيئة ، فان ذلك يتوقف على الغايات المنشودة والوسائل المستعملة ، وليس من الضرورى أن يعنى « التفكير العلمى » استخدام القياس الكمى والماكينات أو المناهج المنطقية الباردة ونبذ واستبعاد الانفعال الشخصى والخيال والدوافع التى لم يترو فيها صاحبها مقدما • وليس معناه أنه ينبغى للفنان التفكير فى آثار عمله أثناء خلقه له •

هذا وان مفهوم « التقنى » كما يطبـــق على المهـــارات والمستحدثات الفنية ، أرحب مجالا من مفهوم « البراعة الفنية » كما يجرى تعريف هذا المصطلح عادة • فان الأول يشـــمل أشكال الفن وأساليبه ومضـــمونه السيكولوجى من حيث ما يكتسب ويتداول بين الناس ثقافيا • وتتـــألف تكنولوجيا الفن أو طابعه « الشعرى » ـ والتى لا تزال الى حد كبير سابقة لعصر العلم ـ من نظريات وقواعد متراكمة عن طريقة عمل الأشـياء • وتشمل مثلا جمالية ومستويات للقيم ، بعضها يتضمنه الآن موضـوع علم الجمال •

هذا والعلم والتفكير العقلانى هما أكثر ملاءمة لعلم الجمال ـ البحث منه والتطبيقى ـ منهما لممارسة الفن ، بيد أنهما حتى فى ممارسة الفـــن

أخذ استخدامهما يتزايد ، وهذا يشكل رد فعل جزئي ضـــد الحركة المتطرفة المعادية للعقلانية التى تمثلت فى المـذهب الرومانتيكى فى أوائل القرن التاسع عشر ، ومع تقدم العلم فى مختلف الميادين ، فانه ينزع الى تكييف مناهجه وتهيئتها لأنواع جديدة من الظاهرات والحاجات والمشاكل الجديدة التى يلتقي بها فى تلك الميادين • والتفكير العلمى فى حقل الفن مختلف عنه فى الحقلين الفيزيائي والرياضى • وان الاعتقـــاد بأن الفن والعلم هما بالضرورة خصمان انما يرتكز على سوء فهم لهما كليهما •

وقد بذلت فى العهود الماضية محاولات مبتسرة فى حقلى تكنولوجيات الفن العقلانية والمضادة للعقلانية بكل من أوربا وآسيا • وتنزع المنـــاهج المضادة للعقلانية ـ كما هو الحال فى عقيدة تش ان ـ الى تطوير قواعدها الخاصة شبه العقلانية ، على أن قدرا أكبر من المعرفة السيكولوجية لا بد منـــه للوصول الى قدر كاف من تكنـــولوجيا الفـــن ، وفى الامكان أن تكون قواعد تلك التكنولوجيا مماثلة لقواعد العلوم التطبيقية المعـــاصرة : وهى ليست أوامر تصدر ، وانما هى طرائق مقترحة للقيام بطريقة فعالة بأى شيء يريد الانسان القيام به •

الفصل الحادي والعشرون

مستويات التفسير في تاريخ الفن

١ - التفسير والوصف
التفسيرات الجزئية

لا ريب أن العقل الناضج المتطلع لا يقنع بمشاهدة الأحداث دون أن يحاول فهم أسبابها وآثارها • فمنذ أيام فرانسيس بيكون اشتد ربط البحث عن التفسيرات السببية في العلم بالبحث عن وسائل التحكم ، فعندما يبدو أن مجرى الأحداث يؤثر فينا سواء للصالح أو الطالح بأن يشبع رغباتنا أو يخيبها ، فاننا نتساءل كيف يمكن اعادة توجيهه بحيث يشبع رغباتنا على نحو أكمل • وقبل بيكون بزمن بعيد ، أقدم الناس على دراسة التاريخ بهدف - من بين أهداف أخرى - هو مساعدة الانسان على الاتعاظ بعبرة والتصرف بحكمة مستنيرا بتجارب الماضي • وخاصة عن طريق فهم أسباب الأزمات الماضية وكيف يمكن تجنبها مستقبلا • ويلاحظ أنه - حتى في الحالات التي يكون فيها التحكم بعيد المنال أو مستحيلا - يحب المفكرون المراقبون أن يكتشفوا تفسيرا مقبولا للأحداث الكبرى مثل سقوط روما ، أو لعمليات هامة مثل التطور •

ومنذ عهد هيوم ، أدرك معظم الفلاسفة أن ما نعتبره عادة تفسيرا سببيا انما هو في جوهره استنتاج من ارتباطات مشاهدة بين الأحداث في الخبرة البشرية • فليس في مستطاعنا أن نعلم بالتحقيق الطبيعة الجوهرية للعلية في الحقيقة المطلقة • على أن الناس بسبب جميع ما لديهم من أغراض

عملية وكثير من أغراضهم النظرية ، يقنعون فى العادة بالتفسير الجزئية والتى هى أكثر سطحية على المستوى الاختبارى على أساس العلاقات المشاهدة بين الظاهرات •

وهناك أنواع كثيرة من التفسير والعلاقة العلية يمكن تبينها فى الفلسفة والعلم • وهى تختلف فيما بينها قليلا من حيث نوع الشىء الذى يلتمس له تفسير ، وكذلك من حيث سياق البحث وما لدى الباحث من اهتمام خاص • وبعض الأشياء التى يراد تفسيرها أحداث بعينها مثل اغتيال يوليوس قيصر • وربما تساءل المرء فى حقل تاريخ الفن عن السبب فى احداث تغير فى الأسلوب : مثل ما صدر عن ايلجريكو من تشويه متزايد للتركيب التشريحى • أهو راجع الى اصابته باللابؤرية Astigmatism فى بصره ــ كما اعتاد بعض النقاد الأكاديميين أن يقولوا ــ أم الى ماتعرض له فى مستهل حياته من مؤثرات بيزنطية ، أم الى ما اتسمت به أسبانيا من نزعة دينية شديدة ، أم الى أن هذا الأسلوب بدا كأنما هو الخطوة التالية قدما بعد مذهب اللازمات(١) Mannerism عند تنتورتو(٢) ؟ أم الى مجموعة من عوامل عديدة مختلفة ؟

فأما فى فلسفة تاريخ الفنون ، فليس يعنينا كثيرا تفسير الحالات الخاصة بقدر ما يعنينا تفسير العمليات والاتجاهات العامة ، وكذلك أيضا المناهج العامة للتفسير ونظريات العلية • ويعالج هذا الفصل مسألة تفسير التطور فى الفن وكذا الاجابات الرئيسية المقترحة لذلك التفسير •

وقديما نظر الناس الى التطور ليس فقط بوصفه شيئا ينبغى تفسيره، بل بوصفه طريقة لتفسير أشياء أخرى منها الفن • وقد قدم هربرت سبنسر قانونه العام عن التطور ، بوصفه تفسيرا للنشوء والنمو فى كل

(١) اللازمة : كما ورد فى معجم الوسيط : عادة فعلية أو قولية تلزم المرء فيأتيها دون ارادة منه ولا شعور (المترجم)

(٢) تنتورتو : هو الرسام جاكوبو روبنستو (١٥١٨ ـ ٩٤) وهو أعظم مصورى المدرسة البندقية المتأخرة • (المترجم)

حقل • وتقبل الناس « قانون الاختيار الطبيعي » الذى وضعه دارون باعتباره مفسرا لعدد ضخم من الظاهرات البيولوجية ، مثل الحفريات والتلون الواقي في الحيوان وما يقوم من تشابه تركيبي ووظيفي بين القردة العليا والانسان • وفى ثنايا نقده لهذا الرأى ، أوضح توماس هكسلى أن التطور لا ينهض تفسيرا للعملية الكونية ، وانما هو يقارب بيانا يقوم على أحكام عامة لمنهج تلك العملية ونتائجها • ونحن نسلم بأنه على التحقيق تفسير غير واف ، فهو لا يفسر القوة أو القوى التى أنشأت العملية التطورية ووجهتها ولا تزال توجهها ـ وقول هكسلى انما يتضمن تمييزا حادا بين التفسير والوصف ، وأنه مهما يبلغ من وفاء الوصف وامتلائه ، فان العملية لا يمكن « تفسيرها » على أساس « كيف » وحدها ، والتفسير يتطلب اجابة عن السؤال « لماذا ؟ » وبأية قوة متحكمة ؟ وكان أن أتاح هذا التمييز بين الأمرين لأوربا الفيكتورية منفذا لاعادة ادخال العقيدة الدينية التي ادعت أن لديها الاجابة على قوله « لماذا ؟ » ، كما أتاح فرجة أيضا للمذهب الطبيعي واللاارادى كما هو الحال في مبدأ « ما لا يمكن معرفته » الذى نادى به سبنسر •

وقد طبق تمييز هكسلى هذا بين الوصف والتفسير على مسألة تفسير التطور نفسه ، في الحقلين العضوى والثقافى كليهما ، فاذا لم يكن ايضاح كيفية حدوث الأشياء تفسيرا على الاطلاق ـ واذا نحن لم نستطع أن نوضح « لماذا » أو بواسطة أى وسيلة يحدث التطور ويمضى فى طريقه ـ فاننا (كما يقولون ردا على ذلك) لا نستطيع تفسير التطور اطلاقا ، وكل مانملكه أن نصفه فقط •

ولا شك أن شيئا من التميز على هذا النحو صحيح ومفيد • وقد تبعناه حتى الآن فى محاولتنا مجرد التدليل على أن التطور حديث فى الفن، وبيان الطرق الرئيسية التى حدث بها ، مثال ذلك عن طريق عمليات التحرر الثقافى والتراكم والتعقيد والتبسيط • وهذه الدعوى الرئيسية الذاهبة الى

أن التطور فى الفن يحدث بطرائق معينة ، يمكن بحثها ومساندتها بغير ادخال أية نظرية مهما تكن حول سبب التطور • فان مناقشة المسألة على هذا الوضع قدمكنتنا من تجنب كثير من القضايا المربكة على طول الطريق• ومع ذلك ، فان تجنب تلك القضايا تجنبا تاما يكون بمثابة الاكتفاء بمجرد قشرة أو محارة احدى النظريات وتجاهل مجموعة من أشد نواحي البحث امتاعا واثارة للجدل •

لخصنا لك حتى الساعة أهم النظريات ، وألمعنا بين حين وآخر الى القضايا العلية فى الفصول القليلة الأخيرة • وستتولى الفصول التالية ـ بغير تقديم حلول جذرية جديدة ، وفى ايجاز وبساطة ـ وزن تلك النظريات وربطها بعضها مع بعض وبخاصة ما لا يزال منها يحتفظ بشيء من الحيوية فى الوقت الحاضر • وسيتضح أن واحدة بمفردها من نظريات العلة لن تكون وافية كافية • ويبدو أن هناك عناصر من الصدق فى كثير منها كما أنها ليست متضادة تماما • ولعل السبيل الوحيد المعقول فى فلسفة التاريخ الآن هو اتباع ضرب معتدل من التعددية التى توزن فيها كثير من الفروض•

ويواجه تفسير الأحداث التاريخية صعوبات خاصة ، درسنا كثيرا منها فى فصول سابقة • والمواقف التاريخية ـ على النقيض من المواقف التى يمكن التحكم فيها بصورة صناعية كما يحدث فى احدى العمليات أو أحد المختبرات الكيميائية ـ لا تكرر نفسها بالضبط تماما بحيث تسمح بصياغة قوانين وصفية دقيقة ، يمكن بدلالتها تفسير أثر ما أو التكهن به فى ثقة تامة • فمن المحال علينا أن نعاين الأحداث التاريخية الماضية معاينة مباشرة ، ذلك أن ما قد حدث وما أدى الى حدوث تلك الأحداث لا بد من استنتاجه من أشتات أدلة وشواهد جزئية لا يمكن الاعتماد عليها فى كثير من الأحوال • ومن المحال اجراء التجارب على السلوك البشرى الشامل على أى نطاق واسع • أجل ان التجارب توضع موضع الاختبار كما يحدث فى نظام جديد للحكم أو أسلوب جديد من الفن ، ولكن ذلك لا يكاد يتم

بأية حال تحت ظروف مقننة ، تسمح بالتحليل الموضوعى للأسباب والنتائج بالمقارنة مع مجموعة ضابطة ، وأن ما تتسم به الأحداث الثقافية من تنوع هائل وتعقد جسيم يجعل من العسير تمييز مافيها من تكرارات دقيقة • وتبدو الظاهرات الثقــافية كأنما هى تغــير سلوكها على الدوام • ثم ان متغايرات مجهولة لا يمكن التنبؤ بها لا تفتأ على الدوام تقلب تنبؤاتنا رأسا على عقب •

ونظرا لقلة ما لدينا من القوانين المفسرة الكافية ذهب بعض أصحاب النظريات من العلماء الى أن التفسير الكامل الوحيد لحادثة معينة هو الوصف الكامل لجميع الأحداث السابقة ، وهو أمر محال بطبيعة الحــال ، وكثيرا ما حذرنا الفلاسفة من أن الحادثة أو الحالة لا يتم تفسيرها تماما بمحض تعقب تكوينها ، وخاصة عن طــريق تتبع سلسلة مساعدة من الأحــداث المؤدية الى الحادثة أو الحالة الراهنة (١) •

ولا يزال الانقسام التام بين الوصف والتفسير يستخدم وسيلة لمهاجمة مذهب التطور فى الحقل الثقافى • وهو بوصفه هذا يعد الى حد كبير احياء للنوع القديم المتطرف من التبيان التاريخى Historism الــذى حاول أن يقيم فارقا حادا بين التاريخ والعلم • ونظرا لأن الأحــداث التاريخية فذة ، فانه يجادل بأنه لا سبيل الى قيام قوانين فى التــاريخ ، ومن ثم فلا تفسير ولا تنبؤ • ولا يخفى أن التطور انما يتعرض للمهاجمة على أساس أنه لا هو بمستطيع أن يفسر أى شىء ولا أن يجد من يفسره •

ومع أن هذا الجدل يحتوى على عناصر الصدق المألوفة ، الا أنه من الناحية الأخرى يغلو كثيرا • فان مثل هذا الانقسام البــالغ الحدة بين

---

(١) عن المقالات النقدية التى تبحث فى « المنهج التكوينى » فى تخييل الأشياء فى صورة تاريخية ، بقلم سدنى هوك وغيره ؛ انظر ما كتبه ج • ه • واندال « الطبيعة والتجربة التاريخية » Nature and History Experiment (كولومبيا ، نيويورك ١٩٥٨) ص ص ٦٤ ع ع • وانظر ايضا كتاب « نظريات التاريخ » Theories of History لباتريك جاردنر •

الوصف والتفسير ـ شأن ما هو قائم بين التاريخ والعلوم ـ يعد شيئا مفرطا ولا مبرر له • فمن المتفق عليه أن التفسيرات « الكاملة والمؤكدة والنهائية» مستحيلة فى التاريخ كما هى مستحيلة فى العلم والفلسفة • ولكن التفسيرات « الجزئية والمؤقتة والاختبارية » ليست بمستحيلة ، وهى أشق فى نظريات التاريخ منها فى العلوم الدقيقة ، ومن ثم وجب أن تكون متواضعة فيما تدعيه من دعاوى • ومع هذا القدر من التحذير تصبح الفروض التفسيرية ممكنة فيما يتعلق بالتاريخ الثقافى بما فى ذلك تاريخ الفنون ، قدر ما هى ممكنة فى المواطن الأخرى من العلوم الاختبارية ، حيث يمكن اختبارها شيئا فشيئا على ضوء المعطيات الاختبارية ثم تدعيمها أو اضعافها أو تصحيحها • ذلك أن تفسيرا صادقا ـ وان يكن جزئيا ـ يعتبر خيرا من لا شيء ، اذا لم نعده خطأ أنه كل التفسير وأنه التفسير الضرورى والوافى ، واذا هو لم يعطنا صورة كاذبة ومشوهة لتتابع الأحداث بكامله • ترى ما هو التفسير ؟ والى أى حد يحتاج الى ايضاح العلاقة العلية ؟ هناك كما هو مألوف معان وآراء مختلفة • فلفظ يفسر بمعناه العادى يعنى أن «يبسط المرء أو يوضح شيئا لنفسه» أو أن يفهم سبب شيء أو أصله » • كما ورد فى المعاجم • فكل طريقة تساعد على الاتجاه نحو الفهم يمكن وصفها بأنها تفسير فى حدود هذا المعنى الشائع• وفى بعض الأحيان يكون التركيز على السبب أو الأصل ، ويكون فى أحيان أخرى على تأويل مصطلح أو فكرة ، وفى أحيان أخرى أيضا على بيان للدافع أو الهدف وهكذا ، ثم ان «القاموس الفلسفى» Philosophical Dictionary 1942 يعرف « التفسير » بمعناه العام بأنه « عملية أو فن أو وسيلة أو منهج لجعل حقيقة ما أو رواية ما واضحة جلية ، وأنه النتيجة أو التعبير لما جعل واضحا » • وربما كان هذا هو المعنى المنسوب الى شيء أو كان وصفا تكوينيا له •

على أن هناك أيضا مفهوما آخر للتفسير أشد صرامة وتشددا فى كل من المنطق والعلوم الرياضية والفيزيائية • ويورده معجم وبستر الأمريكى

على النحو التالى : « ايضاح (ظاهرة) بوصف كونها قابلة للتحديد عن طريق ظروف وحوافز معروفة أو الاستدلال عليها من مقدمات مقبولة ». والتفسير بمعناه التقنى كما ورد فى القاموس الفلسفى هو « طريقة اظهار بصورة استطرادية منطقية أن ظاهرة أو مجموعة من الظواهر تمثل لقانون بوساطة علاقات علية أو قرائن وصفية • » وهناك ثلاثة أنواع من التفسير العلمى حسبما يرى هذا المرجع : تكوينى (على أساس الظروف المباشرة التوبة التى تنتج احدى الظواهر) ووصفى (العناصر المادية للظاهرة) ، وغائى (الغاية المقصودة أو التى يراد بلوغها) • والتفسير لا يحتاج الى تأكيد السبب ، وذلك لأنه يمكن أن يكون « البحث عن التعميمات التى ترتبط متغايراتها ارتباطا وظيفيا بحيث يصبح فى الامكان حسبان قيمة أى متغاير مفرد وفصلها عن قيمة المتغايرات الأخرى ، سواء أكانت العلاقات العلية جديرة بالملاحظة أم متضمنة على نحو جوهرى، أم لم تكن هذا ولا ذاك » •

وقد دار فى الآونة الأخيرة نقاش كثير حول طبيعة التفسير فى كتابة التاريخ ، وبخاصة فيما يتعلق بامكان اقترابه من تفسير العلوم الطبيعية من حيث اقامته على قوانين عامة • وعلى النقيض من أولئك الذين جنحوا الى فصل التاريخ عن العلم ، والدفع بأنهما يختلفان اختلافا جوهريا ، راح كارل • ج• همبل فى بحث له نشر عام (١٩٤٢) وكثر اقتباسه ، يجادل بأن القوانين العامة لها وظائف متماثلة تماما فى كل من التاريخ والعلوم الطبيعية على السواء ، وأنها تشكل أداة لا غنى عنها للبحث التاريخى ، بل انها تشكل الأساس المشترك لاجراءات منوعة كثيرا ما تعد أنها تميز العلوم الاجتماعية بالتفاضل مع العلوم الطبيعية • وهو يعرف القانون العام بأنه : « بيان له صيغة شرطية عامة قابل للاثبات أو الدحض بوساطة نتائج اختبارية ملائمة » ، فهو يماثل تقريبا الفرض العام ، وأنه يؤكد وجود استطراد منتظم من النوع التالى : « فى كل حالة تحدث فيها بمكان ووقت معين حادثة من نوع معين (س) ، تحدث حادثة من نوع معين هى (ع)

فى مكان وزمان يرتبط بطريقة معينة بمكان وزمان حدوث الحادثة الأولى». ويقول همبل ان مثل هذه الفروض تستخدم فى التفسير والتنبؤ التاريخى ، وهى تدل على أنه كلما حدثت أحداث من النوع الموصوف فى المجموعة الأولى ، حدثت حادثة من النوع الذى يجب تفسيره . ويستطرد همبل فيقول : انه لا فرق من هذه الناحية بين التاريخ والعلوم الطبيعية ، فكلاهما لا يستطيع أن يقدم بيانا عن مادة موضوعه الا بلغة المفاهيم العامة ، كما أن التاريخ لا يستطيع فهم الفردية الفذة لموضوعات دراسته أكثر ولا أقل من الفيزياء أو الكيمياء » .

ويورد باترك جاردنر (١٩٥٩ ص ٢٧٠) بعض الاعتراضات على هذه النظرية : ويخص بالذكر منها أن محاولات تقرير « القوانين » المفروضة مقدما فى التفسير التاريخى غالبا ما كانت غامضة ونوعية ، والا فهى مسرفة فى تحديدها وتخصيصها بحيث لا تتهيأ لها صفة القوانين . وفوق هذا فان و . هـ . والش فى مقال له حول « المعنى فى التاريخ » ، (جاردنر ص ٣٠٣) يزداد امعانا فى اتهامه بأنه : « على الرغم من كل ما قيل عن هذا الموضوع ابان السنوات المائتين الأخيرة، لم يأت أحد بنموذج محترم لقانون تاريخى » . (وهو يرى أن محاولات كونت وماركس وتوينبى لم تصل للمستوى المطلوب) . وواضح أنه حتى أولئك الذين يقدمون هذه القوانين يبدون غير واثقين من الظروف التى ينتظر أن تطبق فيها . ويشير همبل نفسه الى أن كثيرا من التفسيرات المقدمة فى التاريخ انما تقوم على « فروض احتمالية » لا على فروض عامة فهى من ثم «تخطيطات تفسير» لا تفاسير كاملة ، أى أنها اشارات مبهمة عن القوانين والظروف التى قد تكون مناسبة لها . فهى بحاجة الى ملء ما بها من ثغرات لتصبح تفسيرات كاملة التكوين .

ولعله لا يجدر بنا أن نبالغ فى أسفنا على افتقار علم التاريخ الى القوانين العامة ، وذلك لأنها فى حد ذاتها لن تيسر للدارسين فهما كاملا

للأحداث التى تمثلها • وعلى حد قول جاردنر ان من مهمة التفسير أن يجعل الشيء واضحا جليا ، وهذا أمر يندر أن يتحقق ، ان تحقق على الاطلاق « وذلك بمجرد اظهار أنه ذلك النوع من الأشياء الذى يمكن دائما توقع حدوثه فى أنواع معينة من الظروف • (١٩٥٩ ص ٢٧٠ ، انظر و• دارى فى كتابه « القوانين والتفسير فى التاريخ » أوكسفورد ١٩٥٧) • على أن هذا التحديد ينطبق كذلك على جميع أنواع التفاسير التى تمت محاولتها • وهى تبين أساسا أن الحادثة أو الفكرة موضع البحث هى جزء من نوع أكبر أو اتجاه علّى ، وأنهـا تنسجم فى مركب أكبر يتألف من عوامل متفاعلة • وهذا كله يتركنا وجها لوجه أمام هذا السؤال : « كيف ولماذا تهيأ فى المقام الأول لهذا الوضع الغالب أن يصير الى ما هو عليه ؟ » •

ولما كان الأمل فى العثور على قوانين تاريخية مضبوطة فى الوقت الحاضر يعد ضربا من البعد عن الواقعية ، فلعل من المستحسن أن نمضى فى طريقنا متخذين شيئا أقل طموحا • فنحن نستطيع أن تتقبل كتفسير جزئى أى شىء يبدو أنه يبشر بفهم أكبر للموضوع ، أى يجعل الحقيقة المطروحة للبحث مفهومة ، ونظرا لافتقارنا الى القوانين العامة ، نستطيع أن نطور عددا من « الفروض الاحتمالية » ، ليس من الضرورى أن تكون من النوع المنهجى الرياضى ، بل تكون بشكل أحكام عامة تقريبية منهجية، عرضة للتصحيح على ضوء أبحاث أكثر دقة •

ويمكن صياغة هذه الأحكام العامة فى حذر بوصفها اتجاهات واضحة فى ظروف معينة • فيستطيع المرء مثلا أن يقول ان (أ) كثيرا ما ينزع تحت ظرفى (ب) ، (جـ) أن يعقبه (د) ، وهذا يدل ضمنا على أنه على ضوء ما اجتمع لنا حتى الساعة من المشاهدات يبدو (أ) كأنما له أثر فى توجيه (د) ، أو أنه بطريقة أخرى مرتبط يقينا مع (د) ، وقد يكون التأثير ضئيلا أو شديدا ، ثابتا أو عارضا ، حسبما تقتضيه قلة أو كثرة من العوامل

المساهمة • فيقال مثلا ان شعبا حياته مفرطة اليسر ، وأعداؤه قليلون وغذاؤه وفير، وجوه معتدل، ينزع الى أن يصبح بليدا كسولا مولعا بالترف• وأن تركز الثراء طويلا فى أيدى أرستقراطية راسخة القدم لها تقاليد فى الاستمتاع الرقيق المهذب يبدو أن يشجع تنمية الفنون الزخرفية ووسائل الترفيه والطقوس الدينية • مثال ذلك حالة اليابان كما تصورها « قصة جنجى » Genji غير أن مدى ما تتسم به هـذه الميول من قوة وانتظام وثبات لا يمكن بيانه دون قدر كبير من الدراسة المقارنة • والقول « بأن الحاجة أم الاختراع » انما يعد ضربا من أنصاف الحقائق فى أغلب الأحوال، فهو لا يصدق الا فى ظروف معينة تساندها أسباب معاونة معينة ، مثلما يحدث عندما تتوفر فى الناس الرغبة وقدرة المبادرة والشجاعة والمعرفة الأساسية والمهارة لاختراع ما يحتاجون اليه ، على أنه قول به من الصدق القدر الكافى لجعله تفسيرا جزئيا فى كثير من الحالات وفى التطور العام للتكنولوجيا ، فان لم يكن فرضا ناضجا كاملا ، فهو على الأقل بداية نحو فرض من هذا النوع • والقول بأن « التاريخ يعيد نفسه » حقيقة جزئية• كما أن القول بأن « التاريخ لا يعيد نفسه » هو قول صادق الى حد ما •

والحق أن كثيرا من الأحكام العامة التى قدمت الينا فى صورة قوانين على يد فلاسفة من أمثال كونت وماركس وسبنسر والتى وصمت فيما بعد بالزيف والخطأ ، انما تحتوى على عنصر من الصدق والاحتمال • فهى تصف أنواعا من تعاقب الأحداث التى تحدث غالبا ولكن ليس دائما • وهى تستحق الاختبار العلمى ، لا أن تقبل جملة أو ترفض جملة ويمكن أن يقال الشىء نفسه عن النظرية القائلة بأن الاكتشافات المتعاقبة لمصادر الطاقة الجديدة قد أفضت فى الماضى الى تغييرات وتطورات ثقافية بعيدة الأثر ، تصل الى خلق مراحل جديدة فى التطور الثقافى(١) • ويمكن اعادة صياغة هذه النظرية فى شكل فرضية علية • مفادها أن الزيادات

(١) هوبيل ص ٦١٩ • انظر ل • ا • هويت فى Energy and the Evolution Culture American Anthropologist مج ٤٥ (١٩٤٣) ، ص ٣٣٥ — ٣٥٦ •

الكبرى فى ضبط الطاقة تنزع الى انتاج مراحل ثقافية متطورة الى درجة عظيمة ـ كما يحدث فى كثير من الأحيان ـ متبادل : فان مثل هذه المكتشفات هى أيضا نتيجة تطور ثقافى أسمى ، كما هو الحال فى التكنولوجيا العلمية. أما أن ينتج عن كل ذلك تطور مستمر فهذه مسألة عويصة تحتمل النقاش والجدل ، فان اكتشاف القوة النووية قد يؤدى الى ابادة الجنس البشرى أو اضعافه وراثيا .

ولا تقصر الفروض والتفاسير الجزئية للتاريخ على النظريات العلية المحددة ، وان احتوى معظمها على بعض مضمونات علية . وتتخذ بعض تلك النظريات نهجا لها وصف ما فى التاريخ من عمليات ثابتة ومتكررة والطرائق والأساليب والقوى التى تحدث بها التغيرات التاريخية . فان كان حقا أن الفن والثقافة يتطوران ، فان هذه المعرفة تساعد على زيادة فهمنا للتاريخ وان لم تكن تفسيرا كاملا . فان أية معرفة عن كيفية ترابط عمليات التاريخ الرئيسية هى تفسيرية بالمعنى العريض لهذا المصطلح. ومما يساعدنا على تفهم التاريخ والتطور كليهما أن نعلم أن التطور يكون أحد المظاهر فى نموذج دائرى أكبر أو لا يكون ، كذلك مما يساعد على تيسير تفسير التطور أن نعلم أنه يحتوى على عمليات عديدة واسعة النطاق مثل الاختيار الطبيعى والانتشار الثقافى . فهذه أساليب وقوى (Mechanisms) يمضى بها التطور قدما . كذلك يمكن اعتبارها أسبابا مساهمة فى احداث التطور . وهى فى بعض الأحيان تعمل وعندئذ يبدو أنها ذات أثر كبير ، وفى أحيان أخرى ينتفى ذلك ، وكما هو الحال فى سلوك الألكترونات والبروتونات فان أسلوبا من هذا النوع لا يمكن عادة النظرة العارضة ملاحظته مباشرة . ورغم أنه يدرك على أنه استثنائى وليس صورة مطابقة للحقيقة المطلقة ، فلا بد من استنتاجه من الأدلة الحسية عن طريق وسائل تقنية دقيقة ومعقدة ، ذلك لأنه يعمل على مستوى أعمق ، الأمر الذى يدق معه كشفه بالخبرة الحسية العادية . والأساليب التى تكتشف بالتالى مثل

العناصر الكيماوية وتفاعلاتها هي ، أقل عددا بكثير وأشد انتظاما في عملها من وفرة الظواهر الحسية كما تشاهد في الخبرة العادية ، فان ما يبدو للنظرة العارضة أنه ظواهر نائية متنوعة تماما مثل عبير زهرة مدارية وعظام زاحفة متحجرة ، يتبين أنها أمثلة للعملية الأساسية نفسها ، وأنها تعمل على امتداد خطوط مختلفة نوعا ما تحت ظروف مختلفة . وان اكتشاف أوجه الشبه الخفية والأنماط المتكررة دون الظواهر مما يحول الفوضى والتنوع الواضحين الى نظام وبساطة ، يشيع الفهم جزئيا . وهذا يصدق بصفة خاصة ـ كما هو الحال في الاختيار الطبيعي ـ حين يمكن استخدام المبدأ العلمي كأداة للتكهن والضبط .

وعملية الانتخاب الطبيعي هي احدى الطرق التي يعمل فيها التطور ، وهناك عملية أخرى هي الانتخاب الصناعي في تربية الحيوان . وتساعد فكرة الاختيار الطبيعي على تفسير التطور باظهارها الطريقة التي يعمل بها . ومع ذلك ، فان الاختيار الطبيعي ليس من الضروري أن يتوافق دائما مع التطور . ذلك أن الاختيار الطبيعي ـ كما رأينا ـ يشجع الانحطاط Devolution في بعض الأحيان ، عندما تكون هناك أنماط أقل تقدما في معارج التطور أصلح للبقاء . والتطور والاختيار الطبيعي عمليتان متمايزتان الى حد ما ، ولكنهما تتوافقان على وجه الجملة . والواقع أن المعرفة بهما كليهما تساعد على تفسير عدد ضخم من عمليات أبسط منهما ، باظهارها بالتفصيل كيف يعملان . وذلك بوجه خاص بكشفها عن الخطوات المتوسطة والقوى الغامضة المتضمنة فيهما . ونظرية التطور بوصفه عملية كلية تفترض وجود نشوء أو نمو من الشيء المفرط البساطة وعدم التحديد الى الشيء المفرط التعقيد والتحديد (كما هو الشأن في الانسان والثقافة والفن) . ولكن حتى خرج علينا دارون بآرائه لم يتوصل أحد الى فهم خطوات التطور الوسطى الغامضة ، ومن ثم بدت العملية كلها بعيدة الاحتمال . ولم يلبث وصف دارون للاختيار الطبيعي أن أضيف

اليه وصحح بأوصاف التغير المفاجيء وقانون مندل الخاص بتوارث الصفات في الحيوانات والنباتات ، وهذه كلها تساعد على تفسير كيفية حدوث التغير الوراثي ، فأما المظهر الآخر للاختيار الطبيعي ، وهو المتعلق بأثر البيئة ، فقد أوضحه ما كتب من بيانات حول كثير من التغيرات ، مثل تجفيف المستنقعات التي كانت توائم حياة الزواحف . كذلك ساهمت الجيولوجيا والكيمياء الحيوية وعلم النبات والايكولوجيا (علم علاقة الانسان بالبيئة) والأنثروبولوجيا (علم الانسان) وغيرها من العلوم بنصيبها في ملء الصورة الكلية . ويتعاون العلم والتاريخ في بناء وصف نسقي للعملية الكونية ، بما في ذلك دور الانسان في تلك العملية ، كما تشاهد من وجهة نظرنا المحدودة ومع قوانا المحدودة . فالعلم يؤكد التكرارات على حين يؤكد التاريخ التفردات الفذة ، ولكن العلم والتاريخ كليهما يعالج الناحيتين معا . وهكذا كلما زاد وصف العملية الكونية على نحو أوفى وضحت وضوحا أتم وان لم يقترن ذلك بتوقع بلوغ الكمال أو الموضوعية التامة .

وبينما نزيد من فهمنا للعملية الكونية ، نزيد آليا من قدرتنا على التنبؤ بالمستقبل ، لا بصورة يقينية اطلاقا ولكن على نحو تجريبي كما هو الحال في الأرصاد الجوية . فاننا لا نستطيع من حقيقة دوران الأرض حول الشمس هذا الأمد الطويل أن نكون واثقين تماما من أنها ستستمر على هذا الحال غدا ، وان كان الأسلم افتراض ذلك من أجل جميع الأهداف العملية وكثير من الأهداف النظرية . ويصدق هذا نفسه على التطور في الحياة والثقافة والفن ، مع هذا الفارق : وهو أن العملية نفسها يبلغ من شدة تنوعها وعدم ثباتها واستقرارها ، وكثرة صدها أو عكسها ، أننا لا نستطيع تقريبا أن نكون واثقين الى حد بعيد من أنها سوف تستمر . على أن ما في ماضيها الطويل واستمرارها في مجالات معينة مبررات هامة توحي بأنها سوف تتابع مسيرتها . غير أن الصورة هنا يدخل عليها عدد وفير من

التغايرات يفوق عدد مثيلاتها فى مجال الفلك بحيث يتعذر علينا فى ضوء المعرفة الراهنة أن نتكهن على أى نحو أكيد بخطوط معينة للتطور الفنى • ومع ذلك ، فليس هناك سبب وجيه للاعتقاد بأن التكهن الموثوق به لا يمكن أن يدعم شيئا فشيئا على طول هذه الخطوط كلما زدنا علما بالعوامل العلية وما تتضمن من نزعات راسخة • وقد حدث هذا فى علمى الاقتصاد والأرصاد الجوية • ثم ان المعرفة سوف تزيد أيضا من الناحية النظرية من قدرات الضبط والتحكم ، ولكن قد يقرر المجتمع عدم استخدام هذه القدرات استخداما كاملا •

وسوف يظل على الدوام التساؤل عن كيف أو لماذا حدث أن كانت هناك عملية تطورية فى المقام الأول ، والحق أن كل اجابة محددة تبسط القصة عكسيا الى الماضى ، مع امكان استمرار تراجع الأسئلة والأجوبة خلفا الى ما لا نهاية • ونحن حين نحاول تفسير الشىء الذى بدأ العملية ، أو ما يجعلها تستمر على نحو ما تفعل ، ندخل سبيلا لا تستطيع العلوم أن تقتادنا فيه الا الى أمد وجيز ، فاذا تجاوزنا هذا السبيل ، دخلنا فلك الغيبيات (الميتافيزيقا) والأوهام •

٣ ـ حدود ومستويات التفسير السببى فى العلوم والغيبيات

اذا فهمت الغيبيات (المتافيزيقا) على الأساس التقليدى بأنها شعبة الفلسفة التى تنشد كسب معرفة معينة عن الحقيقة المطلقة ، فان تلك محاولة يائسة فى رأى العلم التجريبى والفلسفة منذ عهد هيوم • فان مادة الغيبيات بهذا المعنى قد انحطت فى السنوات الأخيرة • ويمكن أن يقال هذا أيضا عن علم الجمال بوصفه محاولة لتفسير جمال الطبيعة المطلق على أساس أنه صنف خارق للطبيعة •

ومع هذا ، فان بعض المفاهيم الحديثة لعلم الجمال والمتافيزيقا ، هى أكثر اتفاقا مع المذهب التجريبى العلمى الحديث • والمادتان كلتاهما يمكن

اعتبـــارهما قاصرتين على تفســـير الظاهرات تفســيرا نظريا فى عالم الفن والخبرة الجماليــة • ويصــف تاريخ الفنون الظاهرات الفنيــة فى تسلسل زمنى ويحاول شيئا من التفسير السلبى ، كما هو الحال فى تقدير أثر رجل واحد على آخر ، أو مدرسة واحدة على أخرى ، وأثر الظروف الاجتماعية على أساليب الفن • غير أن مثل هذه التفسيرات غير كافية لتفسير ما تتميز به الأســاليب أو الاتجاهات أو العبقــرية الفردية من صــفات جوهرية خاصة • ولكن فمن تدوين التاريخ يمكن كما رأينا أن يصبح شيئا فشيئا فلسفيا أكثر حين يزداد تنقيبه عمقا وسعة فى المسائل التى تمس الطراز العام أو الاتجاه العام فى مسائل الارتباطات بين الظاهرات الفنية وغير الفنية • وفى امكانه أن يغدو فلسفيا نســبيا دون أن يدعى أنه ينفــذ الى ما دون المستوى الظواهرى للمعرفة ، أو أنه يتسامى فوقها بواسطة منطق يعرف بداهة أو حدس صوفى •

فأما الميتافيزيقا الحديثة ذاتها بوصفها مادة اختبارية عمليـة ، فانهـا لا تدعى أنهـا تتســامى فوق الخبرة البشرية ولا أنهـا تصـل الى المعرفة بالأسباب الأولية أو النهائية ، (وهى تعتبر نهائية بمعنى أن التسلسل السببى لا يمكن تعقبه الى الوراء بمقدار أكبر) • وكل ما تبتغيه ان هو الا تحليل الخبرة نفسها وتفسيرها ـ بما فى ذلك المعطيات العلمية الناتجة عن ملاحظة الطبيعة ـ بأكبر قدر ممكن من العمــق والعنـاية ، وهى تحاول أحيانا أن تتكهن باحتمالات معقولة حول طبيعة الحقيقة الكامنة • وهى ليست ملتزمة بأية نظرية معينة فى هذا الصدد • وقد عرفت الميتافيزيقـا بالمعنى الحديث بأنها « أى نظام للتفسير يفوق ما يتسم به الفكر المادى من صنوف القصور أو عـدم الدقة » (Dict. of Phil., p. 196) ويذكر قاموس وبنــر أن الكتاب منذ عهد شوبنهور آمنوا بالرأى المبنى على الملاحظة والاختبار بأن الميتافيزيقا تعنى بتحليل الخبرة بالمعنى الواسع ، على بعضهم ممن يصرون على قصر استخدام المصطلح على معناه القـــديم يعـــدون فكرة الميتافيزيقا

الاختبارية العملية تناقضا في المصطلحات وانهم ليفضلون تسمية المادة الحديثة باسم «فلسفة العلوم» . وأيا ما كان الاسم ، فان مانسميه «الميتافيزيقا» القائمة على الملاحظة والاختبار ، يرتكز على العلم . فهى محاولة لبسط التفكير العلمى الى ما وراء النقطة التى يمكن فيها اجراء الاثبات القاطع ، وللتأمل بروح العلم فيما قد يكمن بعد ذلك .

والواقع أنه من وجهة نظر المذهب التجريبى ، ليس هناك أى فصل حاد مطلق بين مستويات التفسير الميتافيزيقية والاختبارية. ذلك أن التفكير كله قائم ـ ويجب أن يكون قائما ـ على الملاحظة والاختبار سواء اعترف بتلك الحقيقة ، أو لم يعترف بها . فالفلسفة كلها والعلم والحكمة العملية تندرج تحت اسم « علم الظواهر » ، بالمعنى الحرفى لذلك المصطلح (وليس بالمعنى الدارج فى مثالية هوسرل) . فانها كلها دراسات لعالم الظاهرات الذى لا نستطيع أن نسمو فوقه الا فى نطـــاق التأملات التى لا سبيل الى اثباتها . على أن هناك داخل عالم التفكير المتعلق بالظاهرات والاختبار عدة مستويات للعمق وسعة الأفق والدقة المنطقية والتنظيم المنسق وأعمق تلك المستويات هو مستوى الميتافيزيقا القائمة على الملاحظة والاختبار ، وأشدها سطحية هو مستوى التفكير الســاذج الذى تعــوزه القــدرة على الفحص والتمييز .

ويقع بين هذين المستويين مستوى العلم الذى له فى حد ذاته درجات كثيرة من العمق والدقة. والعلم اليوم يتجنب القيام بمحاولات نحو تفسير نهائى ويلتزم نوعا ما بالاستناد الى الدليل القائم على الاختبار والملاحظة فى كل حقل من الحقــول . وهو يتناول الأســباب التقريبيــة لا الأســباب الأولى ولا النهائية . ولا يستطيع أى علم مثل علم الانسان أو التاريخ الثقافى ، أو علم الجمال ، أن ينفق وقتا طويلا فى التــأمل الميتافيزيقى ، لا لأن هذا الأخير زائف أو أنه مجــرد حــدس تافه ، بل لأن لكل علم مجال كاف للعمل فى دراسة الظاهرات الخاصة . وفضلا عن ذلك ، فان كل علم ينزع الى تطوير معايير صارمة للضبط والبرهان تنزع الى كبحه عن التأمل فى

المسائل الميتافيزيقية • ومع أن العلم من حيث مجال أبحاثه يقع فى منطقة وسط بين الميتافيزيقا والتفكير الساذج ، فانه أدق وأشد صراحة من أيهما، من حيث مناهجه ومعايير الاحتمال فيه ، ورغم أن العلم والميتافيزيقا ، يتعاونان فانهما يعملان على مستويات للتفسير مختلفة نوعا ما ، ويحتاجان الى أنماط من العقول مختلفة الى حد ما •

فأما على مستوى التفكير التجريبى الساذج ، فان المرء يظل قريبا من سطح الخبرة العاطفى الملموس الحسى ، أى الى مكانه وزمانه الحاليين : وتكون التفسيرات الساذجة عادة على أساس الأشخاص والظاهرات الطبيعية المألوفة ، فالأحداث الغامضة غالبا ما تفسر بأن المتسبب فيها أشخاص أو أرواح خيرة أو شريرة يريدون مساعدة المرء أو ايذاءه ، وينشىء التفكير البدائى هؤلاء الأشخاص من البيئة المحلية التى تشمل الأصدقاء والأعداء من البشر والحيوان ويجعل منهم آلهة تتحكم فى كل الأحداث من أجل الخير والشر • ويبلغ الأمر بالعقلية الساذجة ، حتى فى الحضارة العصرية أن تنزع الى تفسير الظاهرات التاريخية أو العلمية على أساس هذه القوى أو الأعمال المألوفة الانسانية أو الحيوانية • فلو أخذنا مثلا هذا السؤال : « لماذا سقطت روما ؟ » لجاءنا الجواب الساذج (كما عبرت عنه الأفلام الحديثة) بأن روما سقطت عقابا لشعبها على ما ارتكبه من آثام وقسوة نحو المسيحيين • وثم تفسير آخر أقل سذاجة نوعا ، قائم على شىء من المعرفة التاريخية ، هو أن روما سقطت لأن البرابرة غزوها • ومع أن هذا التفسير صحيح فيما ذهب اليه ، فانه لا يتقصى ولا يبلغنا السبب فى محاولة البرابرة غزو روما ونجاحهم فى ذلك ، ولو بحث المرء الموضوع على أساس علمى أكثر ــ ولكنه اختبارى رغم ذلك ــ لحاول عرض العوامل الكثيرة وتسلسلات الأحداث العديدة التى أدت الى ذلك السقوط ، بما فى ذلك الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأتنولوجية (السلالية) والجغرافية والتكنولوجية والعسكرية والدينية والمذهبية •

وفى اطار النظرة العالمية القائمة على الملاحظة والاختبار يواصل الفلاسفة المؤمنون بالمذهب الطبيعى التفكير فى المسائل الميتافيزيقية ، وهم لا يقنعون بطرح هذه المسائل جانبا كما فعل سبنسر ، لمجرد أنها لا سبيل الى معرفتها ، أو تجاهلها من أجل مجرد التحليل اللغوى ، وهم بدلا من هذا يحاولون أن يستنتجوا من النواحى المتكررة للظاهرات بعض فروض معقولة حول الحقائق التى لا بد أن تكمن فى أساسها وتتسبب فيها ، على أن فرضا من هذا القبيل لا يمكن بأية حال اثباته و لادحضه وتفنيده ، ولكن بعضها يبدو على الأقل أنه يعمل بشكل ذرائعى (برجماتى) أفضل فى نطاق الخبرة ذاتها ، بوصفها أدوات فكرية لمعالجة شئون الحياة وكتلة المعطيات التى تزداد يوما بعد آخر .

ولا تزال ميتافيزيقا المذهب الطبيعى الاختبارى توالى التفكير فىالمسائل التقليدية لعلم طبيعة الوجود وعلم الكونيات : أعنى مسألة المادة أو المواد الأساسية (العقل أو المادة أو كليهما) ، وكذلك مسألة أصل الحركة ، وعمل العالم والعلة الأولى والتفسير النهائى لما يحدث فى الكون وفى الخبرة البشرية . ويؤمن المذهب المثالى بأن ما يبدو أنه مادة هو عقلى أساسا ، يشمل أفكاراً فى العقل الكونى ، على حين يؤمن المذهب الطبيعى بأن الظاهرات العقلية أو النفسية هى أساسا مناشط للمادة، أعنى حركات خلايا المخ المعقدة والأجهزة العصبية. ولا ينكر المذهب الطبيعى وجود الظاهرات العقلية أو النفسية أو الروحية فى حد ذاتها ولا بوصفها طرزا للنشاط والخبرة . وهو لا يقلل من قيمتها لبنى البشر . ولكنه ينكر فعلا أنها أفعال تصدر عن أية روح مستقلة أو مادة عقلية يمكن أن توجد منعزلة عن الأجسام . كما ينكر أن للعقل وضعا ممتازا فى الكون . فأما المذهب الثنائى Dualism فيعتبر العقل والمادة كليهما مادة حقيقية متميزة مستقلة . ويرى أنصار المذهب المثالى والثنائى أن العلة الأولى وأصل الحركة شىء نفسى هادف . فأما عند أصحاب المذهب الطبيعى فالعلة الأولى

وأصل الحركة مادي وعـديم الهـدف • وهم يرون أن العمل الهـادف لا يحدث الا فى الاجسام الحيوانية الحية العالية التطور مثل جسم الانسان، ان ذلك العمل هو أحـد مناشـط المـادة ، وهى تؤدى وظيفتها العضـوية المعقدة •

والواقع أن المذهب الثنائى والمثالى وكثيرا من نظرائهما أو ما يرتبط بهما من معتقـدات (كالمذهب الحيوى والغـائى Teleology والروحى الخ) انما هى أشكال للمذهب الخارق للطبيعة بالمعنى الذى يعرفه وبستر حيث يقول: « انه كل مذهب يؤكد حقيقة وجود فيما وراء الطبيعة وخارج نطاق تحكم وهداية الطبيعة والبشر ، وذلك عن طريق قوة أو قوى خفية غير مرئية » • ويعرف المرجع نفسه « الطبيعة » بأنها مجموعة كل الظاهرات فى المكان والزمان • ويعتقد المذهب الطبيعى أن هذا هو النسق أو المستوى الوحيد للحقيقة ، وأن سلوكه لا يحدده الا طابعهـا الخاص كما ترسـمه جزئيا القوانين العلمية • فالطبيعة ينظر اليها على أنها تمتاز بالاكتفاء الذاتى والاعتماد على الذات ، على أنه ليس لها أى سبب أو ضابط خارق للطبيعة عقلانى أو نفسى أو هادف • فيقال ان الحياة والعقـل وضروب النشـاط الروحى كالفن مثلا ، هى مجرد منتجات عرضية طارئة لقـوى طبيعية ، فهى لا تحتل مكانة بارزة أو سائدة فى العـالم ، وربما توقفت عن البقاء كما يحدث عند ذبول نبات أو موت كائن حيوانى ، وينكر المذهب الطبيعى أن الطبيعة مشتقة من أية ذاتية خارقة أو معتمدة عليها أو متجاوزة الخبرة البشرية (رونز ، ١٩٤٢ ، ص ٢٠٥) وهو بطبيعة الحال لا يؤمن بأن كل شىء حقيقى أو طبيعى يمكن أن يدركه الانسان ، وذلك لأن الألكترونات لا يمكن ادراكها بالحس مباشرة ، ولكنها تفهم على أنها أجزاء متكاملة فى نظام الطبيعة ، لا كأرواح خارقة ، وثمة دليل مباشر مقنع يشهد على وجودها كظاهرات فيزيائية •

وهناك معنى آخر لتلك الكلمة الغامضة : « الطبيعة » ، معنى يمكن

المذهب الثنائي والمثالي وما اليهما من مذاهب أن يدعي كل لنفسه أنه يساير المذهب الطبيعي لا الخارق للطبيعة • وفي حدود هذا المعنى ، تكون الطبيعة كما يعرفها قاموس وبستر : « حصيلة القوى أو الوسائل التي تحدد صفة الأشياء وعمليتها جملة وتفصيلا ، وجماع أساس الظاهرات الموجودة ، كما أنها تحدد ترتيب العلل والنتائج ، سواء تم تصورها كمجموعة من القوى والعوامل التشكيلية أو كمبدأ مفرد تكاملي يتحكم في كل حقيقة تقوم في الزمان والمكان » ، «والطبيعة» على أساس هذا المفهوم لا تقتصر على عالم الظاهرات ولا على ذلك الذي يشغل المكان والزمان ، بل هي تشمل أيضا كل الوسائل الروحية واللامادية التي تكمن والقوى الخلاقة والموجهة ، وراء الظاهرات وتسببها ، وربما آثر المؤمن بوحدة الوجود أو بالناحية النفسية للوجود مثل هيجل ووردزورث ، أن يعتبر الطبيعة حافلة بالحس ، وأن الصخور والجداول المائية مفعمة بالحيوية ، وأن النبات أو الحيوان يجاهد في سبيل الكمال • وكان هذا موضوعا مفضلا في الفن الرومانتيكي ، وفي نظريات التطور الأولى القائمة على المذهب الحيوي (القائل بأن للحياة أصلا منفصلا عن المادة) • ويضمن المؤمن بالناحية النفسية للوجود كل ما هو واضح من الظاهرات للطبيعة الظاهرة فيمفهومه عن الحقيقة بوصفها روحانية تماما • وعندئذ تكون « الطبيعة معادلة للحقيقة والوجود » أو « الكون ككل » ، وينزع أصحاب المذهب الثنائي الى اعتبار الطبيعة فيزيائية وقابلة للتأثيرات الخارجية ، تؤثر فيها روح خلاقة فعالة ، سواء في الكون ككل أو في الكائنات البشرية الحية • ومن ثم تكون الأرواح خارقة للطبيعة أو هي (في حالة الأرواح التافهة أوالخبيثة) متجاوزة للطبيعة • وعلى الرغم من كل هذا الابهام والغموض ، فان مصطلح المذهب الطبيعي أخذ يزداد شيوع ارتباطه بالمذهب المادي الذري المتواتر لدينا من ديموقريطس الى ديوى وسانتايانا •

وليس في رأى المذهب الطبيعي أن الطبيعة يمكن الآن ولا مستقبلا

أن يتحكم فيها الانسان تحكما تاما ، فان ذلك أمر مناف للعقل ليس فقط لما تنطوي عليه هذه المهمة من ضخامة هائلة لا حد لها ، بل أيضا لأن الانسان نفسه جزء من الطبيعة وأنه يخضع دائما لطرائق سلوكها الأساسية ، والمذهب الطبيعي ينكر معظم أشكال الايمان بوجود آلهة ، وان آمن لوكريشيس وجملة غيره من الطبيعيين بآلهة كانوا أجزاء من الطبيعة المادية ، وربما كانت هناك كائنات عضوية طبيعية في الكواكب الأخرى ، أعلى تطورا من الانسان ، والايمان « بآلهة الطبيعة » بمعنى الكائنات غير ذات الأجساد مثل الحوريات أو حوريات الغابة ، وغير ذلك مما وراء الظاهرات الطبيعية من أرواح ، يعد شكلا من أشكال الايمان بمذهب الخوارق ، والمذهب الطبيعي ينكر أن في الامكان قطع سبيل الترتيب العلى للأحداث الطبيعية أو غزوه بعوامل خارجية من نوع مختلف اختلافا جذريا كما هو المعتقد في نظريات السحر والمعجزات والخليقة (لا شيء من لا شيء Ex Nihilo)

والمذهب الطبيعي العصري لا يذهب بالضرورة الى أن الوجود كله مادي ، وكما هو ظاهر في كتاب «عوالم الكينونة Realms of Being » ، تأليف سانتايانا ، فان ذلك المذهب ربما اعترف بوجود معالم غير مادية تتكون من جوهر الأشياء أو من الصفات والعلاقات الموجودة على نحو كامن مثل تلك التي تصفها الرياضيات ، فان مثل هذا العالم يكون جزءا من « الكينونة » Being ولكن ليس من الوجود Existence ولا يكون في أساسه عقليا أو روحانيا كما يعتقد الأفلاطونيون ، وبناء على هذه النظرية تظهر الجواهر (Essences) الى حيز الوجود مؤقتا ، حيث تنظمها المادة وتمثلها ، والطبيعة الموجودة لا تضم جميع ما يمكن تصوره من امكانيات في عالم الجوهر ، وليست هذه سوى واحدة من كثير من النقاط القابلة للأخذ والرد في الميتافيزيقا الطبيعية والتي يختلف عليها أنصارها ، ولكل نظرية تقليدية معتقداتها الرئيسية ، وأخرى هامشية اختياريه قابلة للتغير ،

وتنزع كل نظرية غيبية الى أن تتضمن نوعا معينا من الاجابة عن أسئلة أساسية في فلسفة التاريخ مع قدر من الاختلاف فى كل منهـا • وكل منها يجيب ، بطريقة مختلفة عن أسئلة من أمثال « ما السبب الأول في التطور وفي تاريخ البشر ككل مجتمع ؟ » ، وما هو ؟ وما الذى كان عاملهما الرئيسى الحاسم الموجه ؟ ، والواقع أن نظريات الخوارق تحـاول الاجابة على أساس الخلق والتحكم الروحيين • ويحاول المذهب الطبيعى الرد على هذه الأسئلة على أساس عوامل تقع داخل نظام الطبيعة العام •

ويعتبر المذهب الطبيعى هذا النظام فيزيائيـا فى أسـاسه ، ولكنـه لا يقتصر على أنواع الظواهر التى تدرسها العلوم الفيزيائية • فانه يضـم كذلك الحياة والعقل والفن • وهـذه تعد أجـزاء متكاملة من الطبيعـة الفيزيائية ، تنبثق منها فى غضون التطور بوصفها انمـاءات خاصـة معقدة للمادة • وهى ليست جديدة ومختلفة تماما كما تعتقد بعض نظريات التطور الناشئة • وهى تتصرف بطرق تختلف اختلافا هاما عن طرق تصرف المادة اللاحية • ولكل مستوى منبثق لذلك النـوع من التطور طرائقـه المميزة للسلوك بالاضافة الى ما كان له فى المستويات السابقة • وان تفكير الفنان أو العالم ليظل خاضعا لما للمادة والمتعضيات الحيوانية الحية من ميول أساسية ولا ينطوى الانبثاق على حد قول أنصار المذهب الطبيعى ــ على دخول عامل جديد جدة أساسية أو على مبدأ على لا يستقيم به ما سبقه من العـوامل والمبادىء • وانما هو فى الحقيقة والى حد كبير عملية تعقيد على امتداد خطوط معينة • فعندما تصل المادة الى درجة جديدة وطراز جديد من التركيب المعقد ، تصبح قادرة على أداء وظائف جديدة كالعيش والتفكير • وينكر المذهب الطبيعى أن المادة أو الطبيعة لها أية ماهية عقلية أو حيوية بمعزل عن ذلك التركيب •

ومع ذلك كله ، فان الفروق بين المادة الحية والمادة اللاحية (غـير الحية) وبين الحيـوان المفـكر والحيـوان غير المفكر وبين الفكر المتحضر

وصنوه غير المتحضر هائلة على نحو بين ، فضلا عن أنهـا بالغـة الأهميـة للانسان نفسـه ، وان لم تكن كذلك للكون على وجه عام ، ومن ثم فمن الحكمـة ملاحظة هذه الفـروق بحـذافيرها وضبطها ـ ان أمكن ـ وفق معاييرنا للقيم ، ومتى ميزنا أساسها المشترك وعضويتها فى الطبيعة الفيزيائية قلت أهمية محاولة تخفيض مستويات الانبثاق العليا الى المستويات الدنيا ، فيما عدا الحالات التى نريد فيها المزيد من الفهم والضبط • أما المستويات العليا والتى هى أكثر تطورا ، فينبغى أن تدرس أولا وتفسر جهد الطاقة بلغتها هى، بوصفها أشكالا كلية• ومن المسلم به أن تعقب التكوين التطورى للفن أو وصف أجهزته النفسية البدنية ليس معناه تفسيره تفسيرا تاما • ولكنه مع ذلك ، قد يضيف شيئا الى قدراتنا على الفهم وعلى الضبط فى نهاية الأمر (١) •

٣ ـ نظريات العلل الأولى أو النهائية للتطور

ان أى فرد يبلغ تعطشه للتفسير حد المستويات الميتافيزيقية حتى فى نطاق حدود المذهب التجريبى ، مآله شىء من خيبة الأمل • ذلك أنه ما من نظرية علية يمكن أن تكون كاملة وافية • فأى شىء يقال عنه انه علة لشىء ما ، قد يثير تساؤل المرء عن علة تلك العلة ، وهكذا دواليك الى ما لا نهاية ، وقد أدى ذلك الى ظهور أحداس ميتافيزيقية حول « علة أولى » لا علـة لها ، المحرك الذى لا محرك له ، أو الذى ينبغى أصلا ارجاع كل النتائج اليه ، وهى المادة أو المواد النهـائية الواقعـة دون الظاهرات • وتحـاول نظريات العلة الأولى أو النهائية أن تفسر على نحو جـزئى على الأقل ، أصل جميع الأحداث ودافعها الحالى وقوتها الموجهة • وسواء اعتبر الاله أو المادة أو أى شىء آخر ـ سببا أول ، فاننا نظل أمام السؤال الآتى : لماذا يجب أن يكون الرب أو المادة أو الشىء الآخـر على هذا النحو ؟ ولمـاذا

---

(١) عن المزيد من التفاصيل حول مدلولات المذهب الطبيعى ، انظر فى الفهارس الختامية أسماء مراجع هذا المصطلح •

وجب اطلاقا أن يكون كذلك ؟ مالكا لطبيعة فطرية وقدرات ونزعات معينة طيلة الأزل الأبدى ؟ أجل اننا نواجه على حد قول سانتايانا السر المطلق، ألا وهو : لماذا يجب أن يكون هناك كون اطلاقا ؟ وبوجه خاص ، لماذا وجب أن يكون الكون كما هو ، بمجراته المضيئة وأرضه الخضراء المأهولة بالسكان والتى توائم كثيرا الحياة البشرية ؟

أما فيما يتعلق بالسبب الجوهرى للتطور ، فان كل مدارس الفكر المتنافسة تترك شيئا ما بدون تفسير ، مثال ذلك أن أشكالا متنوعة من المذهب الفوطبيعى تؤمن بأن الأحداث تجرى لأن « الله » أو الآلهة أو القدر ، يريدها على تلك الصورة ، ولكن متى سألنا لماذا يريدها المحرك الأعلى على تلك الشاكلة ، جاءنا الرد بأن ذلك سر غامض ، وربما كان من الخطر أن تتفحصه بعقلياتنا الضعيفة •

وحرصا على اشباع فضول المولعين بتقصى الأمور ، طورت الديانات العالمية خرافات ونظريات فى نشأة الكون كتلك التى تراها فى أشعار هسيود والاصحاح الأول من سفر التكوين • ويلاحظ أن النظريات التى تكون فيها العلة الأولى الهية وروحية تقدم عادة تفسيرا شبه سيكولوجى كغضب الله من عصيان آدم لأوامره • ويبدو أن هذا النوع من التفسير ييسر فهم مجرى التاريخ ويقربه للأذهان من وجهة النظر البشرية •

ومن المعلوم أن أشكال المذهب الطبيعى على اختلاف أنواعها تنسب التطور وجميع الظواهر الأخرى بصورة نهائية الى طبيعة المادة ، بالمعنى الواسع لذلك المصطلح ، وهى لا تقصر ذلك قصرا مطلقا على المادة فى بعض أشكالها المعقدة ، كالذرات مثلا ، وانما الى أية جسيمات جوهرية أو الكترونات أو وحدات من الطاقة ، أو موجات فى الأثير ، أو كائنات فيزيائية أخرى ، قد تكون هى المادة الأساسية الشاغلة للفضاء ، والمادة بهذا المعنى الواسع للمصطلح دائبة على اعادة تنظيم نفسها فى أشكال مختلفة لا حصر لها ، لا يبرح يتفاعل أحدها مع الآخر ، منها ما يعزز ويساعد

على بناء بعضه بعضا ، ومنها ما يتعارض وينزع نحو هدم بعضه بعضا ، وكل وصف جزئي لهذه التفاعلات يعد تفسيرا جزئيا لنتائجها المجتمعة ، وللمادة فيما يقول سانتايانا نزعات فطرية معينة للتحرك في طرق معينة تتضمن ما نسميه بالجاذبية والألفة الكيماوية وأمثالهما ، أما لماذا تفعل المادة ذلك ؟ وهل كانت لها على الدوام ، أو سيكون لها في المستقبل ، هذه الميول نفسها ؟ فهذا شيء لا نعلمه . على أن قيامها في غالب الأحيان بالعمل بنفس الطريقة مددا طويلة يسمح لنا بوصف سلوكها والتنبؤ به في قوانين فيزيائية ، ولكنا لا نستطيع التأكد من مدى استمرار صحة هذه القوانين ، اذ ليس من الضروري أن يكون ما لدينا من قوانين الفيزياء خالداً دائما أبدا أو نافذا المفعول في كل أرجاء الكون ، الذي لا نستطيع أن نشاهد منه الا جزءا صغيرا .

ومن النزعات الفطرية في المادة ـ فيما يقول المنادون بالمذهب الطبيعي ـ ميلها لتنظيم نفسها في أشكال معقدة أكثر فأكثر كأشكال الذرات والجزيئات والبروتوبلازمات والنباتات والحيوانات والمجتمعات والفنانين والسمفونيات ، ذلك هو التطور الكوني معبرا عنه بلغة سبنسر ومصطلحه. وقديما نسب لوكريشيوس ، أصل هذه الأشكال الى انحراف بدائي للذرات ، جعلها تتصادم وتتجمع ، بيد أن الفكر الحديث يصورها في صورة « الحركة الدائرية الدائمة » بمعنى كونها تتحرك تلقائيا في مدارات ومجموعات مختلفة ، وقد اعتبر سبنسر نزعة المادة الى التنظيم نزعة كلية شاملة ، وان سلم بأنها قد تعكس نفسها يوما ما . ولكن الطبيعيين المعاصرين غير واثقين من ذلك في غيرها . وهي في بعض أنواع الحياة تتطور الى نقطة معينة ثم تعود فتقف أو تنكص الى الوراء . ففي بعض النواحي يبدو الكون الطبيعي كأنه قد تملكه الارهاق أو أنه يفقد طاقته المختزنة . أما كيف تأتي له في بادىء الأمر أن يختزن تلك الطاقة وهل في استطاعته أن يستعيدها مرة أخرى بعد أن بددها ، فهذه أسئلة لا تملك الفيزياء

جوابا حاسما عنها • وقد لا يتم هذا التقلب الواضح في السلوك عن تنافر أساسى فى مختلف الحقول فيما للمادة من نزعات فطرية ، وانما يدل على تفاعل بعض أشكالها المختلفة التنظيم كالجينات (المورثات) أو البيئة الفيزيائية • ومن الممكن أن نتصور أن هذا لا ينتج نتيجة مشتركة مختلفة في حالات مختلفة : تعنى تطورا مستمرا فى بعض الحالات وانحطاطا فى حالات أخرى •

وكثيرا ما تبدو التفسيرات الميتافيزيقية كأنما هى ليست تفسيرات بأية حال • فعلى حين يقول الطبيعيون : « ان المادة تتطور فى بعض الأحيان ؛ لأن تلك طبيعتها » • يقول أصحاب مذهب خوارق الطبيعة ، « ما هذا الا حشو وتكرار » ، المادة تتطور فى بعض الأحيان لأن « العقل العالمى يريد ذلك » • ولماذا يريد العقل العالمى ذلك ؟ لأن تلك هى طبيعته ، ويجيب الطبيعيون قائلين : « هذه أيضا أجوبة لا تقل عن الأولى حشوا»

والتفسيرات الميتافيزيقية من بالغ التعميم بحيث أنها حتى لو صحت فانها قليلة الجدوى فى تفسير أحداث وظاهرات معينة ، فان شئنا أن نعرف السبب فى ظهور الحركة الرومانتيكية أو لماذا أبدع بيرون أو برليوز أو ديلا كرواه على النحو الذى فعله كل منهم ، فاننا لن نفيد كثيرا من أن يقال لنا ان « العقل العالمى » شاء ذلك أو أنه بلغ المرحلة الرومانتيكية فى تطوره • وكذلك لن يساعدنا فى كثير أن يقال لنا ان المادة لها من القدرة الفطرية ما يمكنها من تنظيم نفسها شيئا فشيئا لتكون بيرون وقصيدته دون جوان • وقد تكون الاجابتان كلتاهما صحيحة كتفسير مطلق للسببية الشاملة ، غير أننا نحتاج الى شىء أكثر تحديدا وانتقاء ، يفسر كيف ولماذا انتهت الأحداث بهذه الطريقة المعينة وليس بطرق أخرى • كما أن النظريتين كلتيهما فى حاجة الى بيانات معقولة عن الخطوات الوسطى والطرائق والأجهزة المعينة • والا فان التتابع (مثل الانتقال من المادة الموات الى سمفونية) يبدو لنوا لا يمكن تصديقه البتة •

وقد ثارت في القرن التاسع عشر معركة جدلية حول استنباط الحجة من التصميم الفني ، أى الحجة الغائية المرتبطة باسم بالى العالم اللاهوتى • وكانت تذهب الى أن التكيف المعقد كما هو الحال فى العين واليد البشرية، يدل ضمنا على وجود خالق هادف ، على نحـــو ما تدل عليه ساعة تكتشف ملقاة على ساحل البحر • وبناء على هذا وجب أن يكون للتطور على حد قول تنيســون « هدف لا يتوقف » على كر العصــور • وأجاب الطبيعيون قائلين : من المؤكد أن المادة لا تتخذ شكلا معقدا تكيفيا على الفور ، ولكن شواهد الحفريات والتغيرات التلقائية وغير ذلك من المعطيات تشير الى أنها تستطيع فعل ذلك تدريجيـا على كر ملايين الســنين • وفوق هــذا ، فان « العمل الهادف » ، انما هو ظاهرة لا تحدث على مبلغ علمنا المباشر الا فى الكائنات البشرية الحية ، كما تحدث الى حد محدود فى الحيوانات العليا ، ثم هى لا تحدث أبدا بطريقة غير مادية •

ولا يمكن فى ضوء حالة الفلسفة الراهنة ، اثبات أى من التفسيرين الأساسيين أو دحضه ، فكل ما هنالك من ظاهرات ومن تفســيرات سببية معينة للبيولوجيا وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافى يمكن أن يضفى عليه اما تفسير طبيعى أو تفسير خارق للطبيعة • ومن الحقائق المعروفة تاريخيا ، أن المذهب الطبيعى اكتسب قبولا علميـا متزايدا خـلال القـرون الثلاثة الأخيرة • وبذلت فى أثناء العصر الفيكتورى محاولة أكيدة لتفسير التطور على أساس اللاهوت المتحرر ، ولم يقم أحـد قط بدحض هذا التفســير مباشرة ، ولكن لم تلبث الفرضية الغائية أن فقدت مؤيديهـا فى السنوات التالية بعد أن بدت قليلة الجـدوى فى تفســير الظاهرات أو التنبؤ بها ، وبخاصة وجود الشر والشقاء • وتدعم مركز الفرضية الطبيعية بزيادة عدد الظاهرات (بما فى ذلك ظاهرات الفن) التى بدت قابلة للتفسير على أساس فسيولوجى وسيكولوجى واجتماعى اقتصادى ، دون اللجوء الى قوى أو عوامل خارقة للطبيعة •

وينزع المشتغلون بالعلم والعمليون من أصحاب المهن الى استبعاد الميتافيزيقا على اعتبار أنها مجرد تأمل عديم الجدوى ولا يؤدى الى شيء • فيزعم بعض المشتغلين بالعلم والتاريخ أنهم يتجنبون المتافيزيقا وأنهم لا يتناولون سوى الحقائق التي يمكن اثباتها ، فهم لا يدركون المدى الذى يمكن به للفروض الفلسفية أن تكون متضمنة فى تفسير المعطيات العلمية• والحق أنه من العسير تطوير نظرية في التاريخ الثقافى دون اظهار شيء من التحيز الفلسفى نحو المذهب الطبيعى أو المذهب فوق الطبيعى الخارق• فان السعى المستمر لتفسير الأحداث دون اشارة الى توجيه خارق ، يعد فى حد ذاته دليلا على الميل نحو المذهب الطبيعى أو الواقعى •

وفى الامكان من الناحية النظرية الوصول الى كثير من الحلول الوسط • فيمكن للمرء أن يميل قليلا نحو المذهب الثنائى أو المثالى بافتراض وجود مستوى منبثق من الظاهرات الثقافية والعقلية ، هو ثمرة التطور العضوى ، ولكن يتجاوزه ويختلف عنه اختلافا جوهريا • على أن أتباع المذهب الخارق فى فلك العلم مهما يبلغ من صرامتهم فى عدد محدود من حقول البحث ، ينزعون الى الكشف عن أنفسهم ـ كما فعل والاس خصم دارون ومنافسه ـ باللجوء الى التفسيرات الخارقة عندما لا يتاح لهم مباشرة أى نوع آخر من التفسير • فأما الطبيعيون فيتوقعون العثور على تفسير طبيعى عاجلا أو آجلا ، ويرغبون فى انتظاره صابرين •

والواقع أنه لا المذهب الطبيعى ولا المذهب الفوطبيعى بمستطيع تزويدنا بتفسير واف لتاريخ الفنون • فليست هناك نظرية قديمة أو حالية تؤدى ذلك ، ولكل نظرية منهما نقاطها الضعيفة • فأما نقاط ضعف مذهب الخوارق (الفوطبيعى) فتتعلق بعلاقات الفن والثقافة بعالم المادة الطبيعى والتطور العضوى ، أى الأسس الفسيولوجية والاقتصادية للحياة • أما نقاط الضعف فى المذهب الطبيعى فتتعلق بالنواحى الذاتية الاستنباطية للخبرة الفنية والجمالية • فالمذهب الطبيعى لا يساعدنا الا قليلا فى تفسير هذه

النواحي على أساس الخلايا العصبية والعقد العصبية والدوافع والشهوات الفسيولوجية وضروب الاشباع والفشل • وذلك على حين أن أنصار مذهب الخوارق ـ نظرا لايمانهم بما للنواحي النفسية من استقلال وأسبقية ـ قاموا بقدر أكبر من مشاهدة ووصف الظاهرات الذاتية يفوق ما فعله خصومهم • وقد أدت وجهة نظرهم في كثير من النواحي الى استبصارات أعمق كثيرا مما توصل اليه المذهب الطبيعي ، وخاصة في نطاق العالم الجواني ، عالم الخلق والتأمل الفني • على أن المذهب الطبيعي من الناحية الأخرى، كان أشد يقظة نحو ملاحظة السلوك الصريح في الفن ونحو العلاقات بين علم الجمال والفسيولوجيا وعلم الاجتماع ، وظلت الثنائية والمثالية منذ عهد أفلاطون أكثر نشاطا في وصف حياة الانسان المذهبية والفكرية المعقدة وكذا طرائق الخبرة الصوفية البدهية والوجدية ، وظل المذهب الطبيعي منذ عهد أبيقور أكثر نشاطا في وصف جوانب الخبرة الحسية التي تهدف الى المتعة واللذة وفي وصف اعتماد العقل على أساسه الفيزيائي •

ولا يتضمن المذهب المادي الغيبي (الميتافيزيقي) اتجاها ماديا نحو القيم • وأعني بذلك أن الممتلكات المادية والمتع الجسدية (كمتع الأكل والشرب) هي أعلى مافي الحياة من قيم • فهو لا ينكر أثر العوامل النفسانية والروحانية • وهو بالضرورة لا يؤمن بأن العوامل الاقتصادية هي العوامل الرئيسية التي تحدد الفن • وكل ما ينكره أن العقل أو الروح مادة منفصلة أو أنه ثمرة نشاط مادة كالروح مثلا • وهو يفسر الظاهرات « الروحانية » بما في ذلك الفلسفة والفنون والعلم ، بأنها من عمل مادة عضوية • على أن العوامل الجمالية والخلقية والفكرية وغيرها من العوامل النفسانية الداخلة في التاريخ الثقافي لا تستبعد بوصفها عوامل علية • بل على العكس من ذلك • تؤكد قوتها وقيمتها في وضوح وجلاء ، فأما فاعليتها العلية فتعتبر مادية في نهايتها القصوى وأنها تعمل عملها عن طريق مايجرى من حركات المادة والطاقة في الدماغ وغيره من المواضع ، وهكذا يحتفظ

بالتميز الهام بين الغايات والأسباب المادية والروحية كاملا ، ولكنه يقرر بلغة السيكولوجيا الطبيعية •

وتتغير الظروف فى فلك النظريات تغيرها فى فلك الأعمال • فان أية نظرية نجحت أو فشلت فى منتصف القرن التاسع عشر قد تلقى اليوم مآلا مختلفا تماما • خذ مثلا فلسفة التاريخ عند هيجل ، تجد أنها وان قلت قيمتها من حيث تفسير التطور الفيزيائى أو البيولوجى أو قبل التاريخى ، أخذت تزداد صدقا كلما زادت الحضارة تقدما ، وهى أصدق من حيث ان الأحداث البشرية تسيطر عليها يوما بعد آخر العوامل النفسية والفكرية ، وعملية تفكير جماعى تنزع نحو قدر أعظم من التمايز العقلى والوعى الذاتى ، وتمشيا مع خط الفكر هذا ، ربما صح أن الفن سيصبح فى المستقبل أكثر استقلالا عن أحداث أية بيئة فيزيائية أو اجتماعية اقتصادية بعينها • فالفنان وجمهوره اذ يعرفان كل الامكانات والقيم المعنية ، ربما استطاعا فى مجتمع حر أن يختارا بحرية أكثر مايشاءان من بين عدد ضخم مما يقع تحت أيديهما من طرز الفن وأساليبه • وستكون المعرفة بأنواع معينة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية أقل قيمة على نحو مطرد فى تفسير الأساليب المعينة للفن المنتج أو التنبؤ بها • فقد يمكن لنظرية سببية أن تتفوق أحيانا وتصدق بمعنى برجماتى مدى حين ، دون أن تظل دواما على هذه الحال •

ومن الحكمة أيضا المضى فى هذه الأيام فى محيط العلوم التاريخية والثقافية ، وكأن مذهب التعددية حقيقة واقعة • ومن الجلى أن نظرية واحدية مفردة فى المتافيزيقا — سواء أكانت مادية أم روحانية أم غير ذلك — ليست بكافية لتفسير جميع الظواهر المنوعة التى ينبغى لنا معالجتها • وكذلك الشأن مع مذاهب القرن التاسع عشر ، مثل مذاهب التوازى والانتشار والتكوين القويم والانتخاب الطبيعى • اذ أن كلا منها يبدو كأنما يساعدنا على فهم بعض أنواع الظاهرات دون غيرها • ومن ثم وجب

علينا التقدم فى سبيلنا كأنما بين أيدينا عوامل علية كثيرة ، وبما زودنا أى واحد منها أو أية مجموعة منها جمعتها الصدفة بأفضل التفاسير فى حالة معينة • وجدير بالذكر أن المذهب التعددى ليس فى حد ذاته تفسيرا وافيا للظواهر ، بل معناه اتجاه المرء الى أن يكون منفتح الذهن أثناء اختبار عدد وفير من التفسيرات المقترحة ، دون أن يتعجل فى اختزالها كلها الى تفسير واحد • وسيظل الفلاسفة يواصلون البحث عن عدد أكبر من العلاقات الكامنة الأساسية ، وعن عوامل لم تعرف بعد •

٤ ـ الحتمية واللاحتمية فى تفسير التاريخ
الأنواع المتطرفة والمعتدلة من كل منهما

يعرف مذهب الحتمية فى الفلسفة بأنه « المذهب القائل بأن جميع مافى العالم الفيزيائى من حقائق ـ وبالتبعية فى التاريخ البشرى ـ تعتمد اعتمادا مطلقا على أسبابها وتتكيف بها • ويعرف فى علم النفس بأنه المبدأ القائل بأن الارادة ليست حرة ولكن تحددها الظروف النفسانية أو الفيزيائية » (قاموس الفلسفة) • وقد يفهم من المذهب أحيانا أنه يؤكد شمولية العلاقات السببية : أعنى أن كل حدث له علة ، أى أنه ليس هناك حدث بلا علة (لا شىء يأتى من لا شىء Ex nihilo nihil fit) ويقال ان طبيعة كل حدث تنتج حتما من المجموع الكلى للأحداث والظروف السابقة، ومن ثم ليس هناك أى عقوبة حقيقية أو مصادفة أو تعدد البدائل • ويحتج أصحاب المذهب الحتمى قائلين : « لو أننا عرفنا جميع الأحداث أو الظروف السابقة ، لأمكننا أن تتنبأ فى دقة بجميع الأحداث التالية • وهم لا يشيرون ضمنا الى أنه لن يكون هناك تغير فى القوانين والعمليات الكونية ، بل يرون أن امكان هذا التغير الآجل ينبغى أن يكون ضمنيا بشكل ما فى طبيعتها الأصلية • أما مذهب اللاحتمية فانه ينكر هذا التعليل الشامل والتسلسل الضرورى •

وكان هناك فى الآونة الأخيرة معارضة ضئيلة نسبيا لمذهب الحتمية فى

العلوم الفيزيائية ، وذلك باستثناء بعض نواحي نظـــرية الـكم • أما في نظريات التاريخ البشرى وعلم النفس والفن فكان هنـــاك قدر كبير من المعارضة ، لا لمذهب الحتمية بصفة عامة فحسب ، بل لبعض أشكاله الخاصة أيضا •

ويمكن تفسير الحتمية على أنها القضاء والقدر ، كما هو الشأن فى الدين الاسلامى ومذهب كالفن • ويمكن أن تكون ثنائية أو مثالية ، وهذه الأخيرة هى نوع من الأحدية الميتافيزيقية • ومع ذلك فان معظم مذاهب العقيدة المسيحية أصرت على حرية الارادة ، وذلك الى حد ما كوســيلة لتفسير وجود الشر والشقاء فى العالم • فلو كانت خطيئة آدم مقدرة عليه من الله منذ الأزل ، لبدا أن من الظلم معاقبته من أجلها ، ولكن نظرا لأن آدم تلقى الاختيار الحر هبة خالصة من الله ، فان خطيئته كانت ارادية ومن ثم كانت عقوبته جزاء وفاقا • على أن هذه النظرية تركت بعض النقاد يتساءلون : اذا كان الله وهو العليم بكل شيء والقادر على كل شيء قد عرف تلك الخطيئة مقدما فهل تعمد خلق آدم مع ميل الى ارتكابها ؟ ثم لماذا أبيح للشيطان أن يتواجد بوصفه عاملا فعالا يدفع الانسان الى الشر والاثم؟ وفى أيامنا هذه يجد المحدثون من واضعى نظريات القانون المدنى والعقوبات شيئا من العسر فى تحديد المسئولية واللوم ان كانت أفعال مجرم ما راجعة الى صفاته الموروثة وبيئته ، وبالمثل يصبح الاعتراف بفضل من أتى عملا طيبا أو خلاقا مشكلة عسيرة ان كان كل ما يفعله الفرد مقدرا مقدما بعوامل تخرج عن ارادته •

وفى الأزمنة الخوالى كان الفنان يرى أنه من الخير أن يكون الناطق بلسان احدى الربات التسع الشقيقات اللواتى يحمين الفنـــون والعـلوم (Muses) أو أى اله آخر ، ولكن الموقف يختلف ان نسب عمله الخلاق الى مادة عادية وعوامل اجتماعية • ويلاحظ فى عصرنا الحالى ، أن الفنانين والمعجبين بهم يمقتون الفكرة القائلة بأن الفن ـ فهم على الأقل ـ متأثر

بما سبقه من فن أو اتجاهات في الأسلوب . ذلك أنهم يحبون أن يشعروا بأن عملهم أصيل أصالة بحتة ، وأنه ليس موجودا بذاته ، ولكن تحدده شخصيتهم وعبقريتهم الفردية الخاصة ، على أن هذا الاتجاه ـ وان شجعته المثل العليا العصرية للأصالة والتقدم ـ ينزع الى جعل الفنان خصـــما للحتمية التطورية ، فان الفنان يمقت محاولتها تفسير الفن والشخصية على أساس قوى هائلة مجهولة . أجل ان تفسير الفن بسلسلة من الرسالات الاعجازية السماوية شيء أكثر اشباعا لغرور الذات (الأنا) . وما هو أشد اشباعا لهذا الغرور الصورة الذاتية للفنان الرومانتيكي بوصفه فعالا في العالم الخارجي لا خاضعا له ، وبوصفه دارسا للطبيعة ثم مهذبا لها ، وكذا خالقا مبدعا من جديد من أعماق روحه ، مثل الخالق السماوي .

وعلى الجملة ، يبدو للطبيعين أن الحتمية المحددة العامة هي أقوى وأرجح من اللاحتمية التامة في تفسير الظاهرات الفنية وغيرها من الظاهرات الثقافية . وليس من الضروري أن يؤدي هذا الى اتجاه قدري (محتوم) في السـلوك الفردي منه أو الاجتماعي . فان الحتمية المحورة لا تنكر أن الارادة والنفسية البشرية ـ سواء أكانت روحية أم مادية في جوهرها ـ تعد عاملا محدِّدا ومحدَّدا في الوقت نفسه . فالمخ المفكر يساعد في توجيه مجرى الحوادث . وحين يتولى الانسان ضبط شئونه بصورة أكثر فعالية وأشد عزما يزداد سلطان العوامل الانسانية والغائية في السلوك البشري . وتصبح الحتمية النفسانية أكثر صدقا في التاريخ البشري ، وان كانت قوة الانسان طفيفة في هذا الكون . (وهذا لا يجعل مذهب الغائية يصدق على الكون بمجموعه) وما يحتمل أن يكون هنـاك من أثر كئيب للحتمية ، يلطفه نوعا ما بالنسبة للطبيعي ادراكه في بادىء الأمر ، أن « قوانين الطبيعة تبدو من المرونة بحيث تسمح لنا بمجال ضخم من التنوع . على أن أهم مسألة في الواقع العملي هي المدى الذي يمكن أن تنجز به رغباتنا الرئيسية المميزة والعميقة الرسوخ في الأنفس ، أجل تنجز ولا تحبط بفعل الظروف

أو القوى الخارجية أو يدفعها الخوف أو الاجبار دفعا الى سلوك دروب لم تكن لتقبل فى ظروف أخرى •

ومن الممكن فى سلوك الانسان اليومى ـ كما أنه غالبا ما يكون لازما فى حالة الفنان ـ أن يعمل كأنما اختياراته حرة حرية تامة • أجل اننا لا نعرف البتة بالضبط ما هى الأمور التى تحدد تصرفاتنا ، وانما هى تكشف عن نفسها فى اقدامنا على التصرف أو احجامنا عنه • وربما انطوت على امكانات وقوى لم تتكشف فى أسلافنا أو حياتنا الباكرة الأولى • ونحن حين تتصرف كأنما قدر لنا التغلب على عقبات جسيمة ، ربما أظهرنا أن ذلك مقدر علينا • وفى وسع المجتمع أن يبلغ الحرية اذا تظاهر بأنه يملك القدرة على تحقيقها والتصرف وفقا لذلك الغرض • والحتمية العامة لا تؤدى بالضرورة ، لامنطقيا ولا عمليا الى قيام أى نوع معين من الحكم حرا كان أم طغيانيا ، منفتحا أم منغلقا • ومن جهة أخرى فمن الحكمة والواقعية فى أغلب الأحوال التسليم بأثر الظروف فينا وفى غيرنا • ولا شك أن من يعيش فى بيئة من حى قذر منحط باحدى المدن ، أو من يحتوى تاريخ أسرته على نقطة ضعف وراثية يحسن صنعا أن يأخذ حذره منها فى كل من نفسه وأطفاله • والانسان اذ يحاول تجنب الآثار السيئة وبلوغ الآثار الحسنة بالتربية أو غيرها من الوسائل الاجتماعية ، يحسن صنعا اذ يؤمن بامكان فاعلية هذه الوسائل • والقول مقدما بأن العبقرية فى الفن مولودة مع الشخص وليست مكتسبة ، وأنه ليس فى وسعنا أن نفعل شيئا لتقويتها أو لاعاقتها ، قول ينم عن انهزامية مبتسرة • فانا لا يمكن اطلاقا أن نكون واثقين حتى نحاول سبلا كثيرة ممكنة لصنعها وتعزيزها •

ولقد أشرنا من قبل الى الفرق بين مذهب الحتمية المثالية ، الذى يحدد فيه الروح الكونى كل شيء وبين المذهب الحتمى المادى أو الميكانيكى الذى تقوم فيه بهذا العمل الطبيعة الأصلية للمادة • وهذان النوعان كلاهما أحدى فى أساسه ، من حيث انه لا يتضمن سوى عامل واحد محدد •

وحين تتخذ المذهب الثنوى للعقل والمـــادة بدلا من المذهب المثالى ، فإننا لا تتخلى بالضرورة عن الحتمية الأحدية • اذ فى الامكان مع ذلك اعتبار العقل القوة الخالقة الموجهة الوحيدة • على أن الحالة تختلف فى حالة الثنائيات المتطرفة من الخير والشر ، كما هو الشأن فى العقيدة الزرادشتية، حيث العاملان المتناقضان كلاهما ذاتى وعنيد •

ولو نظرت الى علم الوجود على أساس المذهب الثنائى ، لوجـــدت الحتمية من ناحية واحدة خارجية لا متأصلة : فالمادة يجرى الفعل عليهـا من الخارج كما يحدث عندما يشكل الخزاف صلصاله • بيد أن من السهل تأويلها بطريقة أكثر تأصلا ، فالروح تسكن الجسم ، وقوة الحياة تسكن النبات والحيوان • وهكذا تعمـــل الروح من داخل الشكل والعمليـــة الكليين •

ومذهب الحتمية المتأصلة فى نظريات التاريخ يمكن أن يكون طبيعيا (ميكانيكيا) ، ومن ثم يصبح متأصلا أقل وخارجيا أكثر عندما يخصص للعوامل البيئية دور أقوى فى تطور الفن والثقافة •

ويمكن مع هذا أن يكون « أحديا » بمعنى غيبى (متافيزيقى) حيث يعد جميع العوامل مادية ، ولكنه تعددى فى تمييزه لأنواع عـــديدة من السبب المادى ، حيث تعمل أى الأنواع العديدة ، الى حد ما بطريقة مستقلة ومنوعة • وتنزع الحتمية البيئية الى أن تكـون أكثر تفككا ومرونة من الحتمية المتأصلة ، لأن بيئة الحياة تحتوى على عدد وفير من العوامل المختلفة المتغيرة •

والحتمية التعددية بتسليمها بأنواع كثـــيرة مختلفة من المتغـايرات المجهولة التى لا يمكن التنبؤ بها الى حد كبير ، تئول فى واقع الأمر الى حتمية معتدلة • وهى مرنة متعددة الخطوط ، وهى مستعدة للتسليم بأن أى نوع من المؤثر ــ قد يكون ثانويا أو ضعيفا أو قصير الأجل ــ يســهل أن تتغلب عليه مؤثرات أخرى • وتفسر كل حادثة أو كل نزعة من حيث

المبدأ بأنها نتيجة مشتركة لعدة عوامل ، ولكن لم تحدث مطالبة بتفسير أية حادثة تفسيرا تاما أو التنبؤ بالمستقبل بدقة . فان معظم العوامل الداخلة فى حالة معينة لا يمكن ملاحظتها ولا موازنة آثارها النسبية موازنة دقيقة . والحتمية العامة ، اذ تكيف على هذا النحو ، ليست اتجاها جازما أو مقيدا فى مجال العلم ، ولكنها فرضية مثمرة . وكما يوضح « أرنست ناجل » (١٩٦٠ ص ٣١٧) تفتح الحتمية العلمية الباب أمام تحـــرر تقـدمى من الأوهام ، وذلك بتشجيع البحث الموضوعى فى الظروف التى يتوقف عليها وقوع الأحداث .

والحق أنه حتى النظرية التى تؤكد قانونا ما أو عاملا سببيا على أنه أساسى يمكن تأويلها بمرونة . وقد رأينا بأنفسنا كيف أنه حتى أصحاب مذهب التطور فىالقرن التاسع عشر لم يفكروا فىالتطور على ذلك النحو الجامد البسيط الذى اتهمهم به نقادهم المصريون.والاختلاف هو اختلاف فىالدرجة . فالميتافيزيقى يستطيع الى حد ما أن يختزل جميع الظواهر الى العامل الوحيد : المادة أو العقل ، ويدرك فى الوقت نفسه التنوع اللانهائى لنتائجه ومظاهره . وفى امكان مذهب التطور اليوم أن يخطو خطـــوات عديدة نحو مذهب التعدد باعترافه بأن التطور ليس النزعة الكونية الوحيدة الواسعة الانتشار ، وأنه يسير فى خطـوط مختلفة كثـــيرة . وليس من الاختزال بالمعنى الضار أن يحاول المرء تصنيف الظواهر تحت أقل عدد ممكن من العنوانات ، اذا لم يتجاهل أو يزيف تنوعها فى الوقت نفسه . وليس هناك اختزال زائف أو افراط فى التبسيط فى تصنيف الحيوانات جميعها الى فقارية ولافقارية . ومن الجلى أن المفاهيم الثلاثة ـ وهى التطور والانحطاط والتنمية المعطلة أو التوازن ـ من الشمول الكافى بحيث تغطى تقريبا جميع الظاهرات التاريخية ، ولكنها ليست بالغة البساطة اذا نحن أدركنا أن كلا منها تجيز تنوعات فى التفاصيل لا حصر لها ولا نهاية .

وأشد ما يعترض عليه التعدديون فى نظريات التاريخ انما هو نوع آخر مختلف من الأحدية ـ يمكننا أن نسميه الأحدية الثقافية ، لا الأحدية

الميتافيزيقية ـ ينتقى نوعا واحدا من العوامل العلية ويعامله على أنه العامل الوحيد الهام الذى يستحق الاهتمام •

فهل التعدديون هم حتميون أيضا ؟ ان بعض هؤلاء يتقبلون هذه التسمية بينما لا يتقبلها بعضهم الأخر • وهم يعتبرون حتميين معتدلين فى ذهابهم الى أن كل شيء فى الفن والثقافة تتسبب فيه علة بطريقة ما • ويصر بعضهم على وجود عنصر حقيقى من الصدفة والحرية فى الأحداث ، ولكنهم لا يوضحونه تمام الوضوح • ذلك أن حتمية أكثر ثباتا لا بد أن تدل ضمنا على أن كل شيء لابد أن يترتب بالضرورة على الحصيلة الكلية لأسبابه وظروفه • وهكذا فا نمجرى التاريخ ينجم بصورة لامندوحة منها عن ظروفه السابقة الممهدة ولكن ليس عن أى قانون مفرد ولا عامل معين• وليس من الضرورى أن يمضى مجرى التاريخ متخذا اتجاها واحدا ثابتا، وذلك لأن عوامله العلية لا تبرح تمتزج بعضها ببعض مرارا وتكرارا بطرق منوعة متفرقة ، لا تساير أى نمط منتظم يستطيع الانسان تمييزه الآن •

هذا ويمكن استخدام تعددية حتمية مرنة فى عمليات تفسير تكوين الأساليب ، والحقب أو العصور الخلاقة ، والمواهب الفردية • وقد قام التحليل الطبيعى مقتفيا خطوات ماركس وتين وفرويد وغيرهم ، بفصل أنواع قليلة من العوامل الرئيسية المتداخلة عن بعضها بعضا ، مثل عامل الوراثة البيولوجية والبيئة الأولى للأسرة والبيئة المحلية ، والتكييف الاجتماعى الاقتصادى والنمط الثقافى العام ، والتربية، والتدريب الخاص• وكل من هذه يتضمن مجالا هائلا من المتغايرات يكاد يكون من المستحيل ازاء ما بين أيدينا من موارد فى الوقت الحاضر ـ اكتشاف طابعها المميز وقوتها النسبية فى حالة خاصة • وقد تبرز مجموعة أو مجموعتان من العوامل بروزا ظاهرا فى حالة معينة ، ربما نتيجة دعاية مثيرة أو اخفاء عوامل أخرى ، وعندئذ تنزع الى تفسير الأمور كما هو الشأن فى حالة أسرة باخ على أساس الوراثة وتأثير الأسرة • على أننا فى مكان آخر

كحالة بيرون الشاعر مثـــلا ، قد ننزع الى تركيز التأكيـــد على الطبقة الاجتماعية والعاهات البدنية . ولكن قصارى ما فى الأمر ، هو أننا فى مثل هذه الحالات ، يحق لنا أن نقول ان هذا عامل له تأثير قوى غير عادى . وما نقول البتة انه هو العامل الوحيد أو الكافى . فهناك عادة من الشواهد والبينات ما يوضح أن سببا كهذا فى رجل آخر قد أنتج نتيجة مختلفـــة تماما ، وأن أسبابا مختلفة أفضت الى نتيجة مماثلة .

وفى مثل هذه الحال ، فان الكثير من العمليات التى تؤلف عنـاصر التطور الثقافى وتسلسلاته تكاد تكون أمرا محتوما . غير أن ضرورتهـا محتملة وليست أكيدة ، فهى لا تنتج عن أى قانون شـامل للتطــور أو للطبيعة . بل تتوقف على طبيعة الانسان وبيئته فى هذا الكوكب ، ومن المعقول أنه ربما اختلف هذان .

أما فيما يتعلق بمراحل الفنون فقد كان أمرا محتوما أن تجىء الطرز والأساليب المعقدة ـ ان ظهرت اطلاقا ـ بعد الطرز والأساليب البسيطة ، وليس قبلها . فان النوع البسيط قليل التطــور شرط ضرورى لابد من توفره لظهور الأنواع المعقدة الراقية التطور . وكما أن الطفل لا يستطيع أن ينطلق مباشرة من طور الحضانة الى اللوغاريتمات فان الانسان لم يستطع الانطلاق مباشرة من الوحشـــية الكلية الى القصـــص والكاتدرائيـــات والسمفونيات ومثل هذه المحتومية طارئة بمعنى أنه ربما ما كان يحدث أى تطور على الاطلاق ، على أن التطور على امتـــداد كل خط من الخطوط ينبغى له اما أن يتبع تعاقبات عامة معينة أو لا يتبع أى تعاقبات بتاتاه وبعض هذه التعاقبات تحدد تحديدا صارما على نحـــو أشد من غــيرها فان جنين الانسان لا يمكن أن يصبح فردا ؛ فهو لايستطيع أن يتخطى أو يعكس نظام مراحله المقررة ، وان كان كل فرد يتطور بطريقة مختلفة قليلاه ففى تطور الفن أو تطور أسلوب بعينه مجال أكبر كثيرا للتنوع كما يحدث فعــلا تشـــعب على نطاق أوسع . بيد أن قابلية التغــير ليست الى ما لا نهاية . فالثقافة كالطبيعة سواء بسواء ، لا تعمل شيئا طفرة ، وان بدت فى أحيان

كثيرة كأنما تعمل ذلك • وتحدد مدى الامكانات في كل مرحلة تحديدا اجماليا ماهية العوامل السببية في تلك المرحلة من التاريخ •

والانسان الذى يعيش فى حضارة معقدة شديدة التنوع كحضارتنا واقع تحت ضغوط كثيرة ومختلفة ، منها مايصدر مثلا عن مختلف الأساليب والبدع (الموضات) فى الفن ، ومنها ما مصدره اختلاف الميول والنزعات الدينية والسياسية • وعلاوة على ذلك فان ثقافتنا رغم مابها من ميول الى التطابق ، فهى تشجع طرزا وأنواعا معينة من عدم التطابق ، وتشجع أيضا الحق العام للفرد فى اختيار البدائل التى يتبعها • وانه لأمر أشق أن تتنبأ بالطريقة التى سيستجيب بها فنان بعينه لمجموعة معلومة من الضغوط • فهناك اليوم ضغوط أكثر تنوعا ، وعوامل أشد تقلبا فى باطن الفرد فى مدينة حضرية •

وهناك فى التعميم التاريخى طريق وسط بين حتمية صارمة على نحو زائف ، تعد كل شىء أنه العمل الضرورى لقانون بعينه ، وبين التعددية المفرطة أو اللاحتمية ، التى تؤمن بأن أى شىء يمكن أن يحدث فى أية لحظة • ويكمن الطريق الوسط فى ملاحظة الاتجاه والقوة النسبية والمدى والأمد لمختلف النزعات فى تاريخ الثقافة ، تلك النزعات التى تتخذ أبعادا هامة • كما يكمن فى تحليلها هى ودوافعها ، وفى ربطها بغيرها من النزعات بوصفها متعاونة أو متصارعة • وسينتهى الأمر فى كثير من الأحوال لا الى اظهار أن النتيجة كانت مؤكدة مائة فى المائة ، وانما الى أنها كانت محتملة الحدوث فى الظروف القائمة • ومع زيادة المعرفة بالعوامل المتضمنة نصقل تكهناتنا التقريبية فى الحياة الشخصية ، فنقول انه اذا تساوت الأمور الأخرى واذا لم تحل أحداث غير متوقعة ، فسيحدث هذا • وتعلمنا الخبرة كيف نميز بين الدوافع القوية والدوافع الضعيفة ، وبين الدوافع المباشرة ولكنها قصيرة الأجل وبين العوامل التدريجية ، ولكنها دائمة ثابتة • وفيما بين أضداد من أمثال « الضرورى وغير الضرورى » وما يمكن تجنبه وما لا مندوحة منه ، نستخدم مصطلحات مثل « مرجح

الى حد ما أو « غير محتمل » ولكن له فرصة للنجاح بنسبة واحد في المائة .

والواقع أن التقدم العلمي في تاريخ الثقافة يحدث نتيجة صقل واحكام مثل هذه التقديرات للفعالية العلية النسبية فيما يتعلق بالاتجاهات الماضية والمستقبلة ، وليس نتيجة لبذل الجهود في سبيل أنواع مستحيلة من الضبط الدقيق أو تجنب التفسير العام عن جبن ووجل .

والتطور على النحو الذي عرفناه به ليس فقط عملية ، وانما هو ميل ثابت نحو التعقيد في المادة وما لها من مختلف الأنشطة ، بما في ذلك الانسان والثقافة . وهذا الميل من القوة بحيث يحدث ضغطا ضخما على الأفراد والجماعات لكي ينخرطوا فيه ، وان لم يرغبوا في ذلك . وهم حتى وان لجئوا الى التمرد على أنواع معينة من التطور وحاولوا قلب العملية رأسا على عقب ، ينزعون الى الاسهام فيها طوعا أو كرها . وهناك مناشط كثيرة يخالها الناس مضادة للتطور ، ولكنها في حقيقة أمرها ونتيجتها النهائية تطورية بحتة : أخص بالذكر منها الأشكال المعقدة في نظم الحكم والفنون وغير ذلك من النظم التي تتبلور وتعوق النمو . والواقع أن الامتثال للميل التطوري في ناحية من نواحيه الممكنة الموفورة العدد ، يبدو — على ضوء هذه الحقائق — شيئا لا مفر منه . ولكنه لا يبلغ تلك الدرجة التامة أبدا ، وذلك لأن الميل بأكمله قد يعكس نفسه الى نقيضه في أي وقت ، كما أنه ليس الآن شاملا . أجل ان بعض الأنشطة التي تبدو معادية للتطور هي في الواقع كذلك ، أعني أنها على الدوام عامل تدمير وتعويق لكل ما ينضاف الى التطور الثقافي من جديد ، ومن أمثلة هذا النوع ، احراق مكتبة الاسكندرية . ولا يخفى أن استمرار التطور الى ما لا نهاية ليس بالأمر الضروري ولا الذي لا معدى منه ، ولكنه شيء شديد الاحتمال والأرجحية بالنظر الى تاريخه المديد . ويحق لنا بغير شواهد تدل على تغير جوهري في الاتجاه ، أن نعتبره على سبيل الافتراض حقيقة نافذة على المستقبل .

٥ - اوجه التماثل بين فنون شعوب لا ترابط بينها

هناك مسألة نظرية كبرى في تاريخ الفـــن هي تفســـير التماثلات العارضة الأخاذة بين أساليب الفن في أزمان وأماكن شديدة التباعد ، حيث لا مجال لأثر مباشر يذكر • ويتساءل المرء منا قائلا : كيف يمكن أن تكون البيئة هي عامل التحديد الأكبر ، والبيئات على ما هو معروف من بالغ الاختلاف والتغير ؟ فما هو الشيء - ان لم يكن دافعا جوانيا ملحا - الذى يجعل تلك الجماعات الوفيرة المنفصلة بعضـها عن بعض تطـــور الأغانى الرقصات ، والأديان والتكنولوجيات ، والتماثيل والمعابد ، دون أن يكون هناك احتمال لأن تتعلم احداها من الأخرى ؟

وقد ذكرنا على سبيل المثال ما قام من تشابه بين ثقافة قدماء المصريين وثقافة شعب المايا ، بما لكل من معابد واهرامات حجرية ضخمة ، ومن نحت لواجهات المباني ، ومن معرفة بالفلك والتقويم ، ومن كتابة هيروغليفية وصور جدارية ملونة ، ومن نقوش بارزة نحتية ذات أسلوب معين ولكنها معبرة • وغنى عن البيان أن بيئة شعب المايا بأدغالها كانت تختلف اختـلافا بالغا عن وادى النيل • أجل انه من المعقول أنه كان هناك شيء من انتشار الثقافة من مصر ، ولكن ليس هنك من الأدلة مايكفى لافتراض وجـــود انتشار الى حد كاف لاحداث هذه التماثلات •

وثم مثال آخر هو التماثل بين اتجاهات قدماء الاغريق وأهل الصين نحو الموسيقى ، والتماثل بين فيثاغورس وأفلاطون فى ذلك الاتجاه مشهور معلوم • فانهما فسرا الموســـيقى على أساس الأعـداد ، التى نسب اليها فيثاغورس أهمية سحرية ونسب اليها أفلاطون أهمية متسامية على الخبرة البشرية • وقد كان سحر الأعداد بارزا أيضا في الكتابات الكلاسيكيـــة الصينية • ودع عنك أن الفيلسوفين الاغريقيين وكـــذلك كونفوشيوس وأتباعه ، نسبوا الى الموسيقى دورا أخلاقيا وتربويا هاما ، وبخاصة من حيث غرسها روح الانسجام والنظام • وقد عاش كل من أفلاطون وكونفوشيوس فى زمن حافل بالاضطراب ، والحروب الأهليـــة والثــــورات • وكانت

مقاومتهما لأساليب الحياة فى عصرهما قائمة على عقيدة تبدو اليوم عقيدة محافظة ، مركزة التأكيد على النظام لا الحرية ، ونصح كل منهما بأن يعطى الحكيم العليم أى الفيلسوف دورا قويا فى شئون الحكم وأن يقضى فى ذلك شطرا كبيرا من وقته ، ودعا كل منهما الى احترام الشيخوخة وتبجيل الماضى ، وجعل كلاهما الموسيقى مادة رئيسية للتربية وقرنها أفلاطون بالرياضة البدنية ، كما قرنها أتباع كونفوشيوس بالطقوس الشعائرية ، ورأى كلاهما أن الموسيقى ينبغى أن تكون جليلة وبسيطة وأن تنظمها الدولة ، وآمن أفلاطون بأنه ينبغى أن يتولى توجيهها لجنة من الرؤساء الذين حنكتهم السنون والخبرة .

وهذا هستون تزو الملقب « بأبى الكونفوشيوسية الهانية Han كتب عن الموسيقى بطريقة ما كان أفلاطون الا ليرتضيها على الجملة ، مع فارق واحد هو أنه أكد ما للموسيقى الجيدة من طابع سلمى ، بينما استحسن أفلاطون الموسيقى الحماسية العسكرية لاعداد حماة المستقبل . كتب هستون تزو : «ان موسيقى دولة تحظى بحكم صالح هى موسيقى هادئة جذلة ، وحكومتها ذات نظام مستتب ، فأما موسيقى دولة يغشاها الاضطراب فانها مفعمة بالغضب والاستياء وحكومتها تسودها الفوضى ، كما أن موسيقى قطر فى سبيل الفناء حزينة كئيبة وشعبها فى كرب ومحن ، ومن ثم ترتبط طرائق الموسيقى وطرائق الحكم ارتباطا مباشرا » . (وهكذا يميز مثل أفلاطون علاقة علية مزدوجة الاتجاه بين فن أى شعب « ومناخه السيكولوجى » ، ويميز كذلك بين الفن والمزاج الفردى ، وكل منهما يؤثر فى الآخر) ويستطرد هستون تزو قائلا : « كان الملوك السابقون يقيمون الشعائر والموسيقى فتكون وسيلة للسيطرة على شعوبهم ، والموسيقى الرائعة ينبغى أن تكون سهلة والشعائر السامية ينبغى أن تكون بسيطة .. وتستهوى الموسيقى النفس فتقضى على مايساورها من سخط وغضب .. والموسيقى هى انسجام السماء والأرض ... وبفضل الانسجام تتحول

الأشياء جميعا (١) » • وكان كل من حكماء الاغريق والصينيين يعنون بالموسيقى فنا منوع الأشكال ، حتى انه يشمل موسيقى الآلات والغناء ، وأحيانا الرقص • وبتأثير المبادىء الكونفوشيوسية ، نظمت الموسيقى الرسمية والشعائرية قرونا طويلة ، وفق هذه المثل تقريبا • وأثرت مثل أفلاطون فى التقاليد الغربية الموسيقية عن طريق أفلوطين والقديس أوغسطين والأناشيد الجريجورية وضروب الايقاع فى العصور الوسطى•

وينشأ السؤال المألوف ، وهو : هل كان هناك أى تأثير مباشر أو غير مباشر بين الثقافة الاغريقية والصينية فى نظرية الموسيقى وممارستها ؟ وللاجابة على هذا السؤال نقول : انه يبدو فى الوقت الحاضر أنه ليس هناك سبب مقنع يؤيد هذه الفكرة • أجل كانت هناك تجارة ضخمة بين الشرق الأقصى وبلاد الغرب أيام حكم أسرة هان ، ولكنها كانت ضئيلة أيام فيثاغورس وأفلاطون وكونفوشيوس • ومن المعلوم أن أفلاطون وغيره من فلاسفة الاغريق تأثروا نوعا ما بتصوفية الشرق الأوسط الدينية ولكن مثل هذه الاتصالات لا تكفى لتفسير أوجه التماثل •

وليس التشابه بقاصر على العصور القديمة ، ولا على أسلوب مفرد وحيد • فقد كان بالصين على كر القرون ، والى حد ما ببلاد اليابان ، تقليد كونفوشيوسى جديد واضح تماما فى الفنون المرئية والأدب • وأكد هذا التقليد ــ وبخاصة فى تصوير المناظر الطبيعية ــ الترتيب المنطقى والاتزان العقلى ، أى التعبير عن الطمأنينة الجوانية والانسجام الباطنى • فرمز الى احترام الشيخوخة والخبرة المديدة ، كأنما هو شأن شجرة الصنوبر العجوز الكثيرة العقد • وتعبر المناظر الطبيعية الخالدة التى صورت وفق تقاليد أسرة صنج الشمالية ــ والتى تمثل جبالا مكسوة بالأشجار تتصاعد الى عنان السماء ، وأحيانا عددا من بنى البشر وهم يصعدون كادحين فى ممراتها الوعرة فى طريقهم الى معبد فى الجبل ــ تعبر عن سعة أفق فى التفكير

(١) نقلا من « Book of Rites » قسم ١٩ فى كتاب « Sources of Chinese Tradition » و • ن • دى بارى ، ص ١٨٣ • انظر ى • ل فنج • « A Short History of Chinese Philosophy » ص ١٥٠ •

وهيبة وجلال فلسفي • وهذا يشابه التقليد الكلاسيكي الرئيسي للتصوير الأوربي الذي أكد المثل العليا الاغريقية ، التي تعني الاتزان والتحفظ والتناسب والرزانة ونبل الخلق • وعلى النقيض من ذلك ، أنتج أيضا الشرق والغرب كلاهما أساليب فنية أشد اضطرابا وتهورا وعدم اتزان ، وصفت بأوصاف متعددة منها الرومانسي والديونيسي واللازماني Mannerist ، والتعبيري وغير ذلك • وهي خصائص اتصف بها الفن الياباني أكثر من الصيني ، ولكنها ظهرت في الصين في أسلوب « الحبر المقذوف » الواضح في صدر المناظر الطبيعية في عهد أسرة صنج الجنوبية وفي مناطق أخرى •

وبينما نحن نطوى القرون عبر أزمان ماركو بولو والبرتغاليين وفتح بلاد اليابان للتجارة الغربية ، يزداد احتمال التأثير المباشر المتبادل • وهو تأثير ممكن في حالة الروايات الصينية العظيمة للقرنين السابع عشر والثامن عشر ، التي تصور تقليدا سوقيا غير مهذب ، لا التقليد الكونفوشيوسي الرصين • وعلاوة على التأثير المحتمل في الفن جرى قدر كبير من التبادل في التجارة والتعليم الديني والايديولوجية العامة • فكان من اليسير أن تنشأ عن هذه كلها تماثلات فنية •

٦ – الحتمية المتأصلة والتماثل والانتشار بوصفها تفسيرات للتشابهات التاريخية : الآراء المتطرفة والمعتدلة

لمصطلح « متأصل » أو باطن معان عديدة في الفلسفة ولا بد من استخدامه بحذر • ونحن انما نستخدمه هنا بمعنى حرفي عريض نسبيا يكاد يعادل معنى فطري Inherent أو جوهري Intrinsic (التعريف الأول بقاموس وبستر) • والحتمية المتأصلة الباطنة على ما تستخدم في العملية التاريخية أو التطورية ، تدل ضمنا على أن العوامل الرئيسية التي توجهها على امتداد خطوط معينة توجد فعلا داخل طبيعة الكائنات البشرية ، لاداخل بيئاتهم الفيزيائية • والمثاليون يستخدمون لفظة « باطن » للدلالة على أن الله مستقر كامن في العالم بما في ذلك الانسان • ويعتبر هذا الاستقرار الكامن

القوة الأساسية الموجهة فى التطور والتاريخ البشرى ، بما فى ذلك التاريخ الثقافى . وقد رأينا أن القوة الموجهة يمكن أيضا تصورها على أنها فطرية فى حياة الانسان وعقله ولكنها ليست سماوية أو روحية أساسا . ففى وسع أنصار المذهب الطبيعى أن يعتقدوا أن المادة المنظمة فى كائنات حية ، لها ميل فطرى الى التغير بطرق معينة مهما تكن البيئة النوعية ، مادامت تلك البيئة توفر الحاجيات الأساسية اللازمة للحياة والصحة . ومن الجائز أن تكون هذه احدى الطرق لمحاولة تفسير الابتكار المستقل المتماثل فى الفن .

وتتوقف النتائج هنا على كيفية تمييزنا بين العوامل «الباطنة» والعوامل « الخارجية » فان مؤرخا لتاريخ الفن مثل فوسيون focillon يميـــل الى أن يرى التصوير على أنه ميدان مستقل محبوس عليه وحده ، يحيط به سائر العالم الفيزيائى والثقافى ، وهو ينزع الى تفسير ما فيه من تتابعات فى الأسلوب على أنها راجعة الى عوامل واقعة داخل الفن نفسه مثل تأثير جـــوتو (Giotto) على ماساتشيو ، وأثر ماساتشيو على ليوناردو دافنشى وهكذا دواليك ، لا على أنها راجعة الى البيئة الاجتماعية ، وهناك تماثلات معينة مثل تلك التى نلحظها فى صور المناظر الريفية التى رسمها الرومان القدامى والصينيون والأوربيون فى عصر الباروك ، وهذه التماثلات تفسر على أنها ترجع الى ما للأشكال من حياة متأصلة ومنطق متأصل » ، ولكن من وجهة نظر الفنان الفرد ، فان تقاليد فنه هى أجزاء من بيئته الاجتماعية والثقافية ، فالمصور يحيط به غيره من المصـــورين ومعهم أعمـالهم القديم منها والجديد ، فهو يلاحظ مناهجهم ومنتجـاتهم وبياناتهم عن أهدافهم . وبالنسبة للمصور فان فن التصوير كما يوجد فى زمانه يعد الى حد كبير مؤثرا خارجيا ، فهو يحس أنه ، أى شخصيته ، متفاعل معه ، وأنه يتقبل بعض أجـزائه ، ويرفض بعضها الآخـر ، ويترك أثره فى الفن ككل ، والخلاف بين « الحتمية الباطنة » و « الخارجية » انما هو خلاف بين عوامل

تقع داخل نفسه وبين العوامل الواقعة خارجها ، وتشمل هذه الأخيرة الفنانين الآخرين وأعمالهم •

ولا تزال محاولة تفسير تاريخ الفن على أساس الحتمية الباطنة أكثر شيوعا بين المثاليين والثنائيين منها بين الطبيعيين ، فمن فعلوا منهم ذلك ربما فاتهم الاعتراف بفضل هيجل وبرجسون أو غيرهما من الطلائع الرواد ، أو ربما غاب عنهم تقرير عقيدتهم الفلسفية بصراحة واضحة ، وهم بوصفهم مؤرخين للفنون يركزون اهتمامهم عن وعى على الأعمال الفنية وما يرتبط بها من وثائق ، ولكن اتجاههم الفلسفي يكشف عن نفسه فى الطريقة التى يفسرون بها تعاقب الأحداث فى الفن وتكوين الأساليب ، وان قصر الكتابة التاريخية على تعاقب الأعمال الفنية بنفس الوسيط Medium أو الخامة يدل فى كثير من الأحيان على افتراض ضمنى بأن الأحداث الداخلة فى نطاق ذلك الفن يمكن تفسيرها دون تجاوز حدوده • وبعبارة أخرى تغفل جميع الأحداث أو الظروف الخارجة عن ذلك الفن أو يقلل من شأنها ، ولا يقتصر ذلك الأمر على النواحى الاجتماعية الاقتصادية وغيرها من النواحى البيئية ، بل يشمل كذلك النواحى الوراثية ، كما لا يقتصر على الدين والعلم ، بل يشمل الفنون الأخرى كذلك •

وعندما يكون تناول التاريخ للفن على هذا النحو قائما على فروض هيجل ونظرياته كما حدث كثيرا فى ألمانيا قبل الحرب ، فانه يعنى أن تعاقب الأساليب فى فن بعينه كالتصوير انما هو مسار للتاريخ محصور فى ذاته يندفع فطريا ، لا تؤثر فيه المسارات الأخرى وغيرها من الظروف العارضة الا تأثيرا سطحيا • فان المسارات المتنوعة المواكبة مثل مسارات العمارة والموسيقى والدين والأدب والصناعة والعلوم ، ليست غير مرتبطة عليا ، اذ يقال انها جميعا موجهة بالعقل الكونى نفسه على امتداد خطوط متوازية تقريبا • غير أن تأثيراتها العارضة بعضها فى بعض بوصفها تفاعلات مستعرضة ليست هى العوامل المحددة الرئيسية فيها • فان كلا منها لا بد

أن تمضى فى سبيلها بنفس الطريقة تقريبا لو وضعت فى بيئة مخالفة ، وذلك لأن كلا منها تتبع منطقها الفطرى المتأصل فيها .

كذلك يستخدم مفهوم الحتمية الفطرية فى تفسير ودعم نظرية تاريخ الفن القائلة بأنه يسير فى حلقات وأنه عضوى لا تطورى . فانه كما رأينا قائم على تماثل مفترض بين حياة الأساليب وحياة المعطيات الفردية . هذا الى أنه يفترض عادة أن كليهما توجههما قوة روحيـة . وهذا يؤدى الى نسبة خلتى « الحياة والموت » الى كل أسلوب . وقد رفضنا هذه النظرية بوصفها لا تقوم على أساس مبنى على الملاحظة والاختبار .

وقد يحدث أحيانا أن يوصف مذهب التطور على امتداد خط واحد الذى ظهـــر فى القرن التاسع عشر بأنه تواز أو تمـــاثل Parallelism وهذه النظرية فى شـكلها المتطرف ، تقـابل بالرفض من علمـاء التطور المعاصرين . أما فى شكلها الأكثر اعتدالا فلا تزال فرضية يمكن الأخذ بها ، ولها علاقة وثيقة بتاريخ الفن .

ويقدم الينا هويبل (١٩٥٨ ص ٦٥٥) تعريفا متطرفا لمذهب التوازى (التماثل) ذهب فيه الى أنه : « تطور أشكال ثقافية متماثلة من خـــلال خطوات متطابقة متماثلة تماما دون أى تفـــاعل أو اتصال تاريخى بينها». والحق أن أحدا فى هذه الأيام لا يتقبل البتـة فكرة « الخطوات المتطابقـة المتماثلة تماما » ، كما أن أحدا فى الماضى ، حتى مورجـان وتايلور وهما فى أشد لحظات أخذهما بمبدأ وحدة الخطوط ـ لم يذهبـا الى هذا الحـد البعيد . ولو أن لفظة « المتطابقة » استبدلت بلفظة « المتماثلة » الى حد ما ، لأصبحت النظرية مقبولة نوعا ما فى هذه الأيام . وعندئذ يصبح مذهب التوازى معـادلا لفكرة « الابتكار المسـتقل » ، التى هى اسم لحقيقـة غير مفنـدة ، هى أن بعض التطورات الثقـافية المتماثلة تحـدث فى جمـاعات اجتماعية لا يقوم بينها أى اتصال . ويعتقد العلماء أنه فى النظرية المسـماة « بالتوازى » ، تحدث مثل تلك التماثلات على نطاق واسع فى بيئات بالغة

م ٥٠ التطور فى الفنون ج٤ (الهيئة العامة لقصور الثقافة)

الاختلاف نتيجة للحتمية الباطنة • وهذا يدل ضمنا على الضآلة النسبية للدور الذى تلعبه التغيرات وليدة الصدفة وعوامل البيئة •

أما وجود الانتشار على نطاق واسع فحقيقة مقررة • ومعناه « انتشار العناصر الثقافية من منطقة أو قبيلة ، أو شعب الى من عداهم ، بالهجرة أو الحرب أو التجارة » (قاموس وبستر) • وربما اتجه انتشار كهذا فى أحد اتجاهين أو فيهما كليهما • والمذهب الانتشارى المتطرف يرى أن هذه العملية هى مرد معظم التغيرات الثقافية ان لم تكن كلها • وهو اذ ينكر الحتمية الباطنة ، فانه يقلل من شأن التماثلات المستقلة ويفسرها بأنها ترجع تماما الى التغيرات وليدة الصدفة والى تأثير البيئة الفيزيائى والثقافى • ومضى بعض متطرفة المذهب الانتشارى فى غلوهم فأكدوا أن الحضارة كلها جاءت من مصدر مركزى واحد ، لعله مصر أو أرض الجزيرة بالعراق ، وأنها انتشرت من ذلك المصدر الى جميع أرجاء العالم (١) • وما ينكر أحد أن قدرا ضخما من الحضارة خرج من هناك ، ولكن الواقع أن من بالغ المغالاة تخفيض المصادر الى واحد وحيد •

ويتجلى ضعف مذهب الانتشار المتطرف فى التقليل من شأن أوجه التشابه بين الثقافات المتباعدة أو الاخفاق فى تفسيرها • أما مذهب التوازى المتطرف فان نقطة الضعف فيه هى افتراض حتمية جامدة فطرية تعوزها شواهد كافية • ومع ذلك فليس هناك فى هذه الأيام سبب وجيه يبرر الاتجاه الى أى من هاتين النظريتين المتطرفتين • والواقع كما ذكر تايلور بوضوح ، أنه من المعقول افتراض أن كلا هذين النوعين من التعليل يحدث فعلا ، بدرجات متفاوتة فى أزمان وأماكن مختلفة •

وقد استطاع بعض علماء الأنثروبولوجيا الذين هاجموا فى قسوة بالغة نظرية مورجان فى التطور ذى الاتجاه الواحد الوصول بطريقة ما الى

---

(١) انظر مناقشة نظرية لورد راجلان عن « بطل الثقافة » وانظر أعمال اليوت سمث ، و ج • بری •

شكل معتدل جزئي من مذهب التوازي ونذكر من هؤلاء لووى Lowie الذي يدرك الابتكار المستقل والتطور المتوازي في سمات مثل الأنصاف، والنظام الثنائي للأعداد، والعقائد المسياوية(*)، وهو فوق هذا يتقبل فيما يقول استيوارد (١) نوعا من الضرورة في التطور الثقافي، الى درجة أن منجزات معينة تستلزم منجزات أخرى . فعلم المعادن يستلزم تقدما من حالة الهمجية الى تربية الماشية والزراعة . وذهب كروبير الى حد قوله : « ان علاقات الثقافة أو أنماطها يحتمل أن تتطور تلقائيا من الداخل أكثر مما تتطور نتيجة اقتباس مباشر . وفضلا على هذا، فانه نظرا لأن طرق الأشكال الثقافية محدودة العدد، فانه قد يحدث غالبا أن نفس الطراز الواحد يتطور تطورا مستقلا . قال : « ان المجتمعات الملكيـــة والاقطاعية والطائفيـــة (المنقسمة الى طوائف) والديموقراطيـــة » تتطور المرة بعد الأخرى مثلما تتطور المجتمعات التي يسودها القساوسة والتي يغلب عليها عدم التدين النسبي . وكذلك تفعل الأمم التوسعية والتجارية ثم الزراعية ذات الاكتفاء الذاتي .

والتكون القويم في الميدان الثقـافي هو في بعض النـواحي أجـدر بالتصديق وأقرب الى العقل من التكون القويم في الميـدان البيولوجي . فهو لا يعالج الا طرازا بيولوجيا واحدا هو الانسان العاقل . ولما كان البشر كجنس عام متشابهين تشابها واضحا في كثير من الميول النفسية البدنية فان من الأسهل الاعتقاد بأن هذا الجنس بعينه دون الحياة في مجملها له دافع مميز يمضي به على امتداد خطوط معينة للتطور .

على أن الانسان العاقل يعد من ناحية أخـرى أشد جميع الأنواع العضوية مرونة وقابلية للتغير وأقلها تحديدا مسبقا، على نحو صارم من

(*) أي التي تؤمن بمخلص أو مهدي منتظر (المترجم) .

(١) فصل بعنوان « التطور والتقدم » في Anthropology Today ص ٣١٩، ينقل من لوى في (An Introduction to Cultural Anthropology) نيويورك ١٩٤٠، وكروبير في (Anthropology) نيويورك ١٩٤٨ ص ٢٤١ .

حيث التطور العقلى والاجتماعى . فان تركيبه الفطرى وميوله السليقية تحدد تطوره الثقافى فى اطار اجمالى فسيح فحسب ، وبذلك تتيح لمختلف الجماعات البشرية أن تتشعب وأن تتخذ فى أية لحظة مسارات لا يمكن التكهن بها .

ويمكن الجمع بين كثير من النقاط القوية فى مذهبى التوازى والانتشار المعتدلين بينما ننتظر المزيد من الشواهد والبينات . ومن المعلوم أن شكلا معتدلا من مذهب التوازى والحتمية الباطنة والتكوين القويم الثقافى ، يدرك نوعا من الضغط الفطرى نحو خطوط متماثلة للتطور فى جميع الجماعات البشرية ، مهما بعدت بينها شقة المكان والزمان ، ولو على الأقل لسبب واحد هو أنها جميعا بشر يسكنون نفس هذا الكوكب الأرضى، ولكن هذا الشكل يدرك أيضا أن هذا الميل التوجيهى غالبا ما يكون ضعيفا أو منعدما تماما ، أى أنه من السهل ابطاله أو تحويله . فالحتمية الفطرية التى من هذا النوع المعتدل الجزئى تختلف اختلافا جسيما عن مذهب التوازى بمعنى تلك الكلمة الحرفى . فهى لا تؤكد أن خطوط التطور الثقافى تجرى على الدوام جنبا الى جنب ، وانما هى تعترف بوجود الشىء الكثير من التشعب وبالكثير من الحركات المتفرعة والمتعرجة والمتلاقية .

ويذهب علماء الطبيعيات الى أن أى دافع باطنى نحو التطور يوجد فى النباتات والحيوانات والانسان هو أساسا شىء لا نفسانى ولا هدف وراءه . على أنهم يعترفون فى الحين نفسه أن ذلك الدافع يصبح بالتدريج هادفاً أكثر ونفسانيا أكثر فى الانسان ، وبخاصة الانسان المتحضر حين يشرع فى تخطيط مصيره . وليس هناك أدنى علاقة بين ما للدافع من طبيعة متزايدة فى ناحيتى الشعور والغائية وبين القوى الروحية المستقلة . ذلك أنه يرجع قبل كل شىء الى تطور المخ البشرى بوصفه قادرا على التخطيط الذكى . وهو ثانيا ـ يرجع الى تطور الثقافة الى مرحلة يستطيع عندها الناس أن يفكروا ويخططوا على أسس عامة طويلة المدى .

ولا شك أن أصول التطور الحافل بالتخطيط يمكن مشاهدتها فى سلوك الانسان البدائى نحو المواقف المحسة المباشرة • فانه استطاع أكثر من جميع الحيوانات الأخرى أن يظهر ميلا ثابتا ـ وان لم يكن شاملا ـ الى عدم الرضا بأى شىء يملكه فى لحظته الحاضرة • وفضلا على ذلك أحس بأنه مضطر الى عمل شىء يتعلق بذلك ، وأن يستخدم ذكاءه وعضلاته فى تلك المحاولة • وكم ضرب فى الأرض هائما ، ودأب على اجراء التجارب بحثا عن شىء يفضل ما لديه •

٧ ـ الثبات التغير فى الفن : بعض النواحى النفسية والاجتماعية »

ان سعى الانسان الدائم بغية الظفر بقدر أكبر وأفضل من المقتنيات والمتع يؤدى أحيانا الى بذل جهد متواصل على طول خط واحد ، كما يؤدى فى أوقات أخرى الى تغييرات جوهرية فى الاتجاه ، قد يكون مردها الى تغييرات بيئية • على أنه يحتمل من ناحية ثانية أن تكون الطبيعة البشرية الفطرية مسئولة نوعا ما •

وهناك نزعتان متضادتان تبدوان سليقيتين فى الانسان ، بل ربما فى أنواع أخرى كثيرة • وكلتاهما تظهر فى تاريخ الفن • فأما أولاهما فهى النزعة الى مواصلة عمل ما وجده المرء مشبعا لرغباته وحاجياته ، والتوقف فقط حين يحل التعب بالجسم ، أو حين تشبع الشهوة ، ثم استئناف نوع النشاط نفسه بعد فترة من الراحة • وذلك ينطوى على استعداد المرء لينشر ويحافظ على نفس الشىء الذى ظهر فى الماضى أنه يسد حاجياته ورغباته ، أو يصنع واحداً أو يغيره حتى يصبح مناسبا اذا اقتضت الضرورة• ولايلبث هذا الميل الاستعدادى حتى يتحول الى عادة فى الفرد والى عرف فى المجتمع• وأما ثانيتهما ، فهى أن يتملك الانسان السأم والقلق بعد الاكثار من تكرار النشاط عينه تلقاء النوع نفسه من الشىء • وأن ينشد شيئا جديدا جدة جذرية ويرحب به عندما يظهر ، مع نبذ الشىء القديم جانبا • وهاتان

النزعتان تكشفان عن نفسيهما في وقت مبكر أثناء الطفولة البشرية • ولا تلبث النزعة الثانية أن تقوى وتشتد كلما نضج الفرد وطور اهتمامات أكثر تنوعا ، بما فى ذلك ميل الى التنوع ذاته • وعندئذ يصبح التقلب ، وهو الرغبة فى الجدة والتغيير عادة وعرفا • وهو فى الانسان أقوى منه فى أى حيوان آخر • ثم هو أقوى فى الانسان العصرى الغربى أكثر منه فى أية حضارة أخرى ، فالانسان « الفاوستى » يعز عليه أن يقول لأية لحظة واحدة من اللحظات ، أو لأى شيء يمارسه أو لأى نوع من الخبرة : لتبق فأنت آية فى الجمال ! ، على أن التوفيق بين النزعتين ليس بالأمر المحال • فنحن نستمسك ببعض القديم مع احتفاظنا بالجديد • فاللعب والآلات والمتع الجديدة التى نواصل اضافتها الى برنامجنا للحياة لا يمكن أن تكون جديدة جدة تامة ، بل لها صفات مشتركة بينها وبين القديمة • ونحن حين نمارسها نستخدم قدراتنا التى تطورت من قبل ونربطها معا كعناصر متناقضة فى برنامج للحياة متماسك الى حد ما ، كما يحدث فى دورة العمل واللعب والراحة •

أما وقد زودنا على هذا النحو بالطبيعة وكذلك بالثقافة الغربية الحديثة ، فان ذلك يوحى بتفسير جزئى وأساسى للحقيقتين آنفتى الذكر، وهما كثيرا ما حيرتا مؤرخى الفن • وتتلخص هاتان الحقيقتان فى أن أساليب معينة وخطوطا أسلوبية معينة للتطور مثل المنظور الواقعى فى التصوير ، وتعدد النغمات (البوليفونية) فى الموسيقى ، كثيرا ما تستمر فى جماعة معينة مدة طويلة من الزمن • أما الحقيقة الثانية فتتلخص فى أن مثل هذه الأساليب والتسلسلات كثيرا ما تهجر ، ويبطل العمل بها ايثارا لغيرها• والحقيقة الأولى تساعد على اضفاء شيء من الاتجاه ذى الخط الواحد لتاريخ أحد الفنون• وبينما يدوم هذا الاتجاه فى فن من الفنون فان نوعا معينا من العمل الخلاق ، يبدو أنه يكتسب ما يكاد يكون قصورا ذاتيا طبيعيا وقوة دافعة خاصة به • أجل انه يبدو وكأن له حتمية باطنة (متأصلة) تمسك به

وتدفعه الى ما لا نهاية على طول المسار نفسه رغم جميع المغريات • ويلاحظ أن الفنانين والصناع الذين تعلموا أسلوبا معينا وتقبلوا أهدافا ومعايير عامة معينة ، كثيرا ما يرغبون فى الاستمرار على امتداد ذلك الخط ، كما أنه كثيرا ما يحدث أن رعاة الفن ومؤيديه يعمدون بعد اكتسابهم تذوقا لذلك الفن واسباغهم قيما عاطفية عليه ، الى اظهار الرغبة فى المزيد منه • وكلما تمت خطوة الى الأمام ، وكلما حلت مشكلة تكنيكية أو شكلية أو تعبيرية ، أوحت بمشاكل أخرى متصلة بها • بل قد يرغب أشد الفنانين قدرة على الخلق فى عمل نوع الشىء نفسه بصورة أفضل قليلا مع تغييرات طفيفة •

والمشكلة التى يضطلع بها المؤرخون هى أن يفسروا لماذا لا تدوم هذه القوة الدافعة الى الأبد ، ولماذا يصبح الأسلوب القديم على مهل ، أو تدريجيا وقد بدا أنه ممل غير مجد وفاتر ومبتذل وبغيض لدى جيل الشباب • ولماذا يتحول الصراع الدائم بين جيل الشباب وجيل الشيوخ الى تمرد صريح فى بعض الأوقات دون غيرها ؟ واذا كنا قد جسدنا الأسلوب القديم وروح العصر المصاحبة له ، كما يفعل بعض المؤرخين ، فاننا نحار فى سبب ما أصابهما من اجهاد وفناء ، لماذا وكيف « ولد » هذا الأسلوب الناشىء بعينه ؟ وماذا حدث للحتمية المتأصلة التى صانت طويلا المسيرة القديمة المستقرة للفن ؟

وليس ثمة سر جوهرى حول حقيقة الفن المزدوجة : الدوام والتغير • فان الدوام والتغير يحدثان بكل من العالمين العضوى والثقافى • فهل يكون من المحير بوجه خاص أن يرغب الفنانون ونصراؤهم فى مواصلة السير فى نفس الدرب حينا من الدهر ، منجزين مجموعة من القيم انجازا أوفى وأوضح ، ثم ينتقلون الى مجموعة أخرى ، انه لا مجال لهذه الحيرة اذا نحن بدأنا بافتراض أن الدوام والتغير كليهما مشتق من نزعات بشرية فطرية أصيلة أساسها فسيولوجي • فهما موجودان دائما ، يتصارعان دواما

فى توازن مزعزع ، وكل منهما يكون فى بعض الأحيان أقوى من الآخر ولكن يظل السؤال قائما عن سبب سيادة الاستمرار فى وقت ما ومكان ما ، وانقطاعه فى غيره .

ان الاجابة الصامة التى يدلى بها المذهب الطبيعى التعددى ردا على ذلك هى أنه لا يمكن لعامل واحد أن يكون دائما أو يكون وحده مسئولا عن الثبات والتغير . فان ميل الانسان الفطرى نحو الدوام والتغير كليهما يعتبر مجموعة مساهمة من العوامل . وثمة مجموعات أخرى هى التركيب الاجتماعى والمستوى التكنولوجى والبيئة الفيزيائية والديانة والمناخ الفكرى . وليس لأى من هذه أسبقية شاملة لتكون العامل المحدد الرئيسى، ولا بد للبحث التجريبى أن يحاول اكتشاف أى العوامل هو الموجود فى كل حالة من الحالات ونسبة قوته وترتيبه .

ومن الطبيعى أن التغير الاجتماعى المتطرف والاضطراب ، أو المقدمات التى ترهص* بالتغيرات المتطرفة القادمة من شأنها أن تدعم القوى التى تعمل على التغير والتنوع فى الفن (١) ، وقد حدث ذلك فى أواخر القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين . وهى تنزع فى الحين نفسه الى ايقاظ نزعات مضادة فى مناطق معينة ، تحاول تعزيز الرموز والأنماط المحافظة . وفى أزمان السلم والنظام التى لا يتعرض فيها الوضع القائم لتهديد خطير أى فى الأوقات التى ليس بها تغير تكنولوجى كبير ، يقل الضغط المتجه الى احداث تغيرات جذرية فى الفن . فعندئذ تثير الانحرافات فى الفن المخاوف وتقابل بالمقاومة ، بل تخمد بالقوة اذا أمكن واقتضته الضرورة . فأما فى العصور الحديثة فاننا أصبحنا أكثر مرونة ، وأكثر أمنا فى بعض النواحى وان لم يكن فيها جميعا . وقد تعلمنا أن

(*) الارهاص : هو ظهور بوادر الشىء قبل وقوعه . (المترجم جاويد)

(١) انظر تعقيب كروبر على العلاقة بين الاحوال الاجتماعية غير المستقرة والتغير السريع فى تصميم ملابس النساء .

الديموقراطية والفن ينتعشان كلاهما عندما يطلق لكثير من الأساليب والحركات المختلفة بل حتى المتعادية ، العنان لكي تكافح من أجل البقاء . ونحن في الديموقراطيات نشجع بل نطلب التغير الدائم والجدة الدائبة في الفن بدل أن نحاول كبتهما .

ويبدو أنه يوجد في الطبيعة البشرية الصحية ميل أساسي الى الاتزان النفساني ، والى ابقاء واسترداد توازن تقريبي بين العناصر المختلفة في الشخصية والخبرة ، فردية كانت أو اجتماعية . ويعمل الانتخاب الطبيعي على الاحتفاظ به كما يفعل في حالة الغذاء : فالأفراد والجماعات الذين يسرفون في الانحراف عن التوازن لا يلبثون في النهاية أن يضعفوا أنفسهم ، ومن ثم يستبعدون ، والطوائف المتعصبة التي تدعو الى العزوبة والتمثيل بالذات أو أي لون آخر من ألوان الزهد المتطرف وتمارس أيا من هذه لا تلبث أن تستبعد نفسها بمضي الوقت ، وان حل غيرها محلها . وغالبا ما يحدث أن المذاهب (الايديولوجيات) المتطرفة أي المبادىء الخلقية والدينية المفرطة الاختلاف مع الطبيعة البشرية تقصي نفسها . وهي تؤدي الى قيام حركات مضادة أو قل حركات اصلاحية تؤكد اهدافا وقيما مضادة . فان الرغبات والنزوات الطبيعية القوية التي ظلت أمدا طويلا مكبوتة محرومة من الغذاء الكافي تنفجر في صورة تطرفات مضادة ، وغني عن البيان أن هذه أيضا يعوزها الاتزان كما هو الحال في الانغماس في الشهوات الحسية الفجة التي ظهرت في الفلسفة الأبيقورية في العصر الروماني المتأخر ، ولكن قد تنجز بين فينة وأخرى توليفات لا تزال عبارة أرسطو « الاعتدال » هي الوصف الكلاسيكي الدائم لها . ويلاحظ أن الغلو الكلاسيكي الحديث في التأكيد على طراز ضيق فاتر مقيد من التفكير، يؤدي عاجلا أو آجلا الى نقيضه أعني نزعة مضادة Counter-trend معادية للعقلانية ، نزعة عاطفية وديونيسية ، كما هو الحال في الروح الرومانتيكية . وقد تكشف هذه عن نفسها في وقت واحد في التمرد السياسي وفي المساواة الاجتماعية وفي كثير غيرها من النزعات المصاحبة لها .

ولكن ليس بين كل أولئك ما هو بالضرورة أساسي وله أسبقيته • فانها جميعا تتجه نحو الجهد الجمعي شبه الشعوري للانسان المتحضر في محاولته استرداد اتزانه العقلي والانفعالي ، وأن يحيا حياته بكل معاني الكلمة وينجز جميع أنواع القيم المختلفة القادر عليها •

وتكشف هذه النزعة عن نفسها في كل الفنون بدرجات متفاوتة من القوة والوضوح • وما دامت هي ظاهرة ثقافية ، فانها شأن الثقافات كلها عميقة التأصل في الطبيعة البشرية ، ومن ثم فهي محددة تحديدا فطريا الى حد ما • وان ظهور هذا الضغط الجيروسكوبي في الشعر والفلسفة أو في أية ناحية أخرى من النسيج الثقافي بغية المحافظة على توازن نفساني ليس مجرد نتيجة العوامل البيئية ، ففي امكانه أن ينشأ في أي عنصر ثقافي ، من أي نوع من أنواع البيئة • وفي امكانه أن ينتشر في كل جنبات الثقافة ، ومن ثم يحول البيئة نفسها •

١ ـ بعض مواطن الضعف في التفسير المثالي :

هناك غلطة شائعة في نظريات التاريخ ، ناشئة من الاعتقاد بأن المعاني الكلية والعلاقات التجريدية ، يمكن أن توجد مستقلة وتؤثر في مجرى الأحداث • والواقع أن الحديث عنها والتفكير فيها على أنها تستطيع ذلك لا يخرج عن كونه وسيلة شائعة ، وفي المتناول أقدم كثيرا من الأفلاطونية • وهكذا نقول « ان الايمان في وسعه أن يزحزح الجبال • وأن الحب هو الذي يسير العالم » • وغنى عن البيان أنه ليس هناك خطأ فكري في التعبير على هذا النحو اذا نحن أدركنا أن هذه ان هي الا تعبيرات مجازية للاشارة الى الطرق التي يحس ويتصرف بها أفراد معينون من البشر ، وانه لخطأ يغتفر للشاعر بل غالبا ما يكون نافعا أن يعتقد أن الايمان والحب هما قوى حقيقية ، مستقلة عن أفراد البشر ، وهذا قد يمهد له السبيل الى تخيلات لها شأنها ، ليس الصدق الحرفي فيها هو القيمة

الرئيسية التي تنشد • كتب جون دن الذى يمتلىء شعره بالمعانى التجريدية •

أيها الفراق أنصت الى شكواى

من وطأة بعد الدار وطول الزمان

افعل ما شئت في سبيل التغيير

فان القلوب التي صنعت من أطهر الخلال

لا بد أن يربط بينها الفراق ويجمع بينها الزمان

وعندما أكد أفلاطون أن المعانى الكلية لها وجود حقيقى ومستقل عن « الجزئيات » ، أربك بذلك التفكير الفلسفي عدة قرون ، فيما يرى الطبيعيون والتجريبيون ، وقد عزز أفلاطون الواقعية الساذجة فى الحديث العادى والشعر ، تلك الواقعية التى تبرز نتائج الفكر البشرى الى العالم الخارجى بوصفها كائنات موضوعية • كما أنه عوق الجهد العلمى الرامى الى التميز بين الأفكار والأشياء ، وبين التعبيرات المجازية والبيانات المتزنة عن واقع الحقيقة • وفى امكان المرء منا اليوم أن يشهد عواقب هذا الأسلوب الخاطىء من التفكير فى النزعة الشائعة نحو تفسير الأشياء على أنها راجعة الى ضرب ما من التجريد• مثال ذلك القول « بأن الجاذبية تمسك الكون بعضه الى بعض » • بل ان بعض الفيزيائيين ممن تربوا على فلسفة المثالية ـ شأن كثير من علماء ألمانيا ـ يجدون من السهولة بمكان أن ينزلقوا من الايديولوجية التجريبية الى الأفلاطونية فى معالجتهم مفاهيم وفكرات من أمثال « الطاقة » • فهم يعرفونها بأنها « القدرة على أداء العمل » ، وأنها خاصة من خواص جزيئات المادة ، ثم يكتبون كأنما مثل هذه الطاقة أو القوة يمكن أنْ توجد بمفردها بمعزل عن جميع الأشياء المحسة الملموسة كحقيقة مفاهيم تجريدية •

والمذهب الطبيعي اسمانى* فى نظريته عن الكليات والعلية • فالمفاهيم المجردة بوصفها هذا ، وطبقا لهـذا الرأى ، ليس لهـا وجـود مسـتقل ولا فاعلية عليه ، أما الأشياء الوحيدة التى لها وجود ولها قوة ، فهى أشياء مادية تشغل حيزا ، سواء أكانت فى صورة جزيئات أو موجات فى وسيط ما أو خلاف ذلك ، انه لأسباب وفى طرائق لا نفهمها ، تملك جزيئـات المادة قوة ، ليست فقط على تحريك نفسها ، بل على جعل جزيئات أخرى تتحرك وتتحد مكونة أشكالا منوعة • وذلك هو التعليل الوحيـد الحقيقى فى أساسه ، حسبما يرتئى المذهب الطبيعى • فأما جميع ما عداه من أنواع العلة والأثر مثل الدواء على الصحة أو الموسيقى على الروح ـ فانما هى ضرب معقد من الحركات ومن أشكال المادة • وهى تشمل الطرائق التى تستجيب بها أدمغة البشر وأجهزتهم العصبية للحوافز الفيزيائية الخارجية، بما فى ذلك أمواج الضوء أو الصوت الصادرة من الأعمال الفنية •

وقد كان أفلاطون نفسه حذرا فى أن يعزو فعالية علية الى الفكرات، وانما نسب ذلك بالحرى الى خالق الكون فى محـاورة طماوس ، على أن الأفلاطونية الحديثة المسيحية عزت الأفكار والعلة الأولى كلتيهما الى الاله • وحالما نعزو الى الأفكار المجردة وجودا مستقلا فمن اليسير أن نخطو خطوة الى الأمام ونضفى عليها قدرة التأثير على الأحـداث : وذلك أولا فى فلك الفكر ثم فى الطبيعة • وأكد مذهب الثنائية عند ديكارت وجود تفاعل بين الروح والجسم ، بين الأفكار والحوافز المادية ، حيث يؤثر كل منهما فى الآخر داخل المخ • وهكذا أمكن أن تكون سلسلة التعليل مزيجا بين ماهو مادى وما هو روحى • اذ استطاع العقل السيطرة على المادة • على أن غيره من الثنائيين آثروا التفكير فى خطين متوازيين للتعليـل يتواكبـان بالضبط ولكنهما لا يؤثران أحدهما فى الآخر • وأكد كل من كانت وشيللر تحرر العالم الروحى بما فى ذلك الفن من سلطة قوانين الضرورة العلية • وفى

(*) الاسـمانية Nominalisan مذهب فلسفى يقول بان المفاهيم المجردة او الكليات ليس لها وجود حقيقى وانها مجرد اسماء لا غير • (المراجع)

هذه الناحية ، قابلا بينه وبين عالم الطبيعة ، الذى يخضع فيه الانسان للقوانين الفزيائية الطبيعية والحاجات المادية الجسدية ، وأفضى هذا بدوره الى تمييز آخر بين الفنون النافعة بما تتصف به من تقيد شئ ما بهذه القوانين وبين الفنون الجميلة بما لها من حرية أكثر • فالفنان لا سيما فى حقلى الأدب والتصوير حر فى أن يتخيل على الوجه الذى يهواه ، كما أن الموسيقى هى أقل تقيدا بالحقائق والمظاهر الطبيعية • ونظرا لأنه ليس لها تجسيد مادي صلب فقد رأى الرومانتيكيون ، أنها أقرب الفنون كلها للنجاة من أغلال العلية والتعبير عن الحياة الحرة للروح الطاهرة •

وبينما يؤكد المؤمنون بقوة خارقة للطبيعة ، حرية الروح من الأغلال المادية وبخاصة فى حالة الفن ، نراهم اضطروا كذلك الى الدفاع عن نوع من أنواع التعليل فى العالم الروحى ذاته • فقد كان لذلك العالم ، فيما يحتمل ، قوانينه الخاصة التى سنها له الاله • وقيل انه كان بين هذه ، قوانين التضمين المنطقية السارية بين الأفكار • وطور هيجل مبدأ التناقض الى جدالية التاريخ (*) • ومهما يكن من أمر ، فان عالم الروح كان خاضعا للعقل الالهى والارادة الالهية والقدرة الخلاقة الالهية ، ومتطابقا معها جميعا •

وهكذا تستطيع الأفكار والفكرات والمفاهيم وغيرها من الأشكال العقلية الدخول فى تعاقبات خاصة بها ، وذلك لبعض أشكال التوحد النفسانى* •• وقال متصوفة الهند : ما العالم وتاريخه جميعا الا فكرة أو حلم خاطف لبراهما • وقال الأسقف بركلى : ما الظواهر المادية ظاهريا سوى

(*) ان كل فلسفة هيجل فى التاريخ ترتكز على المبدأ القائل بأن كل عملية تاريخية هى عملية جدلية (عن كتاب فكرة التاريخ تأليف كولنجوود ترجمة المرحوم الأستاذ محمد بكير خليل ص ٢١٨) (المراجع) •

(*) التوحد النفسانى أو الوحدة النفسانية Panpsychism هو النظرية الميتافيزيقية القائلة بأن « الحقيقى أو الواقعى » انما هو فى النهاية نفسانى أو من طبيعة العقل • (المترجم ، عن قاموس علم النفس لدريفر) ١٦٣

فكرات فى عقل الله • وقال كانت : ان العلية مقولة من مقـــولات العقل • والتوحد النفسانى يفتح فى فلسفة التاريخ أبواب الاعتقاد بأن من الممكن أن يكون لأساليب الفن وغيرها من المدلولات المجردة تأثير فعال بعضها فى بعض وفى المجرى العام للأحداث •

وللمرة الثانية أرجو القارىء أن يلحظ الفرق بين هذا القول بمعنى مجازى وبين قوله بمعنى حرفى ، فالطبيعيـون أو الاسـمانيون يستطيعون قوله بطريقة مجازية وغالبا ما يفعلون ذلك • وان الواحد منهم ليقول : « ان طرز العمارة الاغريقيـة أثرت فى الطراز الرومانى ، وان المذهب الواقعى الفلورنسى غلب الزخرفية البيزنطية » • فهو يدرك تماما بأن هذا ان هو الا طريقة مجازية مقتضبة للقـــول بأن عددا معينـا من الفنانين ونصرائهم ، عندما شاهدوا بعض الأعمال الفنية فى أسلوب جديد ، صمموا على محاكاته • والواقع أنه لا الأسلوب ولا « الواقعية بوصـف كل منهما مدلولا مجردا خالصا ، بمستطيع التأثير فى شىء ولا التغلب على شىء • بيد أن ما درج عليه الفكر من اضفاء الأفلاطونية على كل شىء ، قد يغرى المرء على الاعتقاد بأن أسلوبا ما يمكن حقا بطريقة خفية أن يلد آخر ، وأن الأساليب تنحدر عبر العصور فى تعاقب على ، وأن أسلوبا ينقرض بينما يولد آخر • ويمكن أن يفضى بالمرء الى أن يعتقد كما اعتقد كروبر أن الأسلوب ينقرض لأنه استنفد ، أو « تعوزه الحيوية » لمزيد من التطور • كما يمكن أن يؤدى بالمرء الى اعتبار الأساليب وكأنها تكافح من أجل البقاء فى عملية اختيار طبيعى تجرى طوال القرون •

وقد رأينا فى الفصول السابقة أن هناك عنصرا من عناصر الصدق فى جميع هذه الروايات (الأقوال) اذا هى أخذت بمعناها المجازى • ولكن متى بلغنا نقطة نظرية لا بد فيها من تحليل العلة والتفسير بوضوح تام ، وجب علينا الحذر من أخذ المجازات مأخذ الجد المفرط • فالأسلوب فى الفن انما هو وجود حقيقى وعامل على فى التطور الثقافى بالضبط الى نفس الحد

الذى لجنس أو نوع فى التطور العضوى • فلا يوجد أحدهما مستقلا ، ولا يمكن لأيهما التسبب فى أى شىء ، وهما لا يستطيعان بصورة مباشرة الكفاح فى سبيل البقاء • فالقوى الفعلية المؤثرة هى الكائنات الحيوانية والبشرية المحسوسة الحية ، فضلا على بيئاتها ومنتجاتها المادية • وليس ما نسميه بيئتها السيكولوجية أو مناخها الثقافى ، أى « روح العصر » سوى وصف لصور متواترة معينة فى وجدانات وأفكار وأفعال الأفراد رجالا ونساء •

وقد شهدنا المضمونات الزائفة المتمثلة فى الزعم بأن « الانتخاب الطبيعى » يسبب التطور ، أو أن « قانون الجاذبية » يجعل التفاح يسقط والكواكب تمرق حول الشمس ، فان هذه المدلولات المجردة تعد جميعا ــ بعبارة دقيقة ــ أسماء لطرائق معينة تبدو الأشياء ، كأنما تحدث فيها ، أى تتحرك وتغير أشكالها كل بالنسبة للآخر • والاختيار الطبيعى كمدلول مجرد ، لا يسبب شيئا • وعلينا بعد هذا أن نفسر تماما ما الذى يجعله ينجح فى بعض الحالات دون غيرها • وغنى عن البيان أن « الوراثة » و « البيئة » بوصفهما مدلولين مجردين لا تسببان شيئا ، لكن الأشياء والأحداث التى تشيران اليها لها عواقب بعيدة المدى ، كما أن لأعمال رجال العلم من حيث تفكيرهم فيها والكتابة عنها عواقب أخرى غير هذه • فعندما ينتقل التطور الثقافى تدريجيا من الانتخاب « الطبيعى » أو الذى لم تمتد اليه يد البشر بالتخطيط الى الاختيار « الصناعى » أو المخطط ، فاننا لا نكون مضطرين الى تفسيره بادخال عامل روحى جديد • فكلاهما من وجهة نظر المذهب الطبيعى هو مع ذلك ناشىء فى النهاية عما تأتيه المادة من حركات عديمة الهدف ، ولكن حدث فى منطقة متناهية الصغر لتلك الحركة على الأرض ، زيادة طفيفة فى النفوذ النسبى لجزيئات المخ التى تنظم كآليات حائية ، وأعنى تلك التى تؤدى الوظائف المسماة بالاستدلال العقلى والتخطيط والضبط الهادف •

٩ ـ التفسيرات لتجريبية : العام منها والخاص :

لم يعد رجال العلم والمؤرخـون فى الحقـل الثقافى ينفقون اليوم الا قليلا من وقتهم فى الجدل حول التفسيرات الميتافيزيقية ، حتى ما كان منها صريحا فى طابعه التجريبى أو الطبيعى • فهم لا يذكرون مفاهيم من أمثال نظرية الغائية والحتمية الا بقصد رئيسى هو رفضها أو استبعادها من مجال النقاش العلمى بوصفها مفرطة فى طابعها التأملى وغير قابلة للاثبات • وقد يحدث أحيانا أنهم يتهمون خصومهم بأنهم يقيمون فروضا ميتافيزيقيـة ، دون أن يدركوا أنهم هم أنفسهم يقدمون فروضا مختلفة • على أن هناك جهدا واعيا يتجه نحو قصر النقـاش على الفـروض التى يمكن اثباتها ، وبخاصة تلك القابلة لاثباتات كمية • وبناء على هذا يحـــاول رجال العلم تجنب وضع النظريات فى المبادىء الأولى أو العلل القصوى والمفاهيم العامة للحقيقـة ، مؤثرين الاقتصـار على معالجة التكرارات المثبة التى يسـتطاع مشاهدتها فى كل من الظاهرات والعلل القريبة (بالمعنى المضـاد للفظة «القصوى») • وفى الامكان تتبع ماضى تعاقب الأحداث والعلل القريبة الى ما لا نهاية ـ ربما الى بلايين السنين ـ أى الى يوم تشكيل أقدم المجرات ، دون اثارة أية مسائل ميتافيزيقية حول الكيفية التى تم بها وجود أى تشكيل على الاطلاق، أو أى شيء يشكل، ويمكن وصف المادة والمكان والزمان الى ما لا نهاية على أسس تجريبية بحتة دون اثارة أية مسائل تتعلق بنظرية المعرفة حول علاقتها الأساسية التى تدعمها وتساندها أى الشيء فى ذاته
Ding an sich

وفى الامكان وصف التطور وتفسيره تفسـيرا جزئيـا على أسـاس الطرائق والآليات ، والاتجاهات والعمليات المضللة مثل التعقيد والانتشار دون السؤال عما أنشأ أصلا هذه الأنماط فى الظاهرات أو ما الذى يسيرها على طول أى طرق تتخذها •

وقد يتخذ تفسير جزئى من هذا النوع شكل بيان يقرر بأن أحداثا

أو ظروفا من الطراز (أ) تنزع الى التسبب فى أحداث أو ظروف من الطراز (ب) ، وقد يقدم ذلك التفسير على الملاحظة التجريبية أو يصدر اعتباطا بوصفه فرضا يختبر فيما بعد بالملاحظة ، وقد يكون واسع المدى نسبيا ، كما هو الشأن فى النظرية الماركسية القائلة بأن التغيرات الاجتماعية الاقتصادية تنزع الى انتاج تغيرات فى الأسلوب الفنى أو على وجه أكثر تحديدا ان الفن الشكلى الحديث يعبر (أى ينشأ) عن اضمحلال الحضارة الرأسمالية • وينطوى مثل هذا التعميم على محاولة تفسير الأحداث التاريخية من ذلك الطراز المعين : مثال ذلك النزعة الشكلية فى لوحات التصوير الأوربى التأثرى اللاحق والتجريدى فى القرن العشرين • وهو يدل ضمنا كذلك على تكهن بأن الاضمحلال الرأسمالى سينزع مستقبلا الى انتاج مثل هذا الفن • ثم هو يوحى بوسيلة للتحكم والضبط عن طريق الثورة الاجتماعية • وهو من الناحية السلبية ، يدل ضمنا على أن الرأسمالية المضمحلة لا تنتج عادة أنواعا أخرى من الفن (كالنوع الواقعى مثلا) وأن المذهب الشكلى لا يحدث عادة فى أوضاع اجتماعية اقتصادية أخرى كالوضع الشيوعى مثلا ، ولو أن تعميما كهذا ، قبل على أنه صادق ، لاعتبر أنه تفسير جزئى لأية حالة معينة للمذهب الشكلى فى الفن الحديث ، على أن العلم بطبيعة الحال لن يتقبله على أنه صحيح أو محتمل دون الاستناد الى قدر ضخم من الشواهد والبينات •

ولكى يفسر المرء « حدثا معينا » فى الفن تفسيرا كاملا شاملا ، ينبغى له أولا أن يحلل الحدث أو الأثر تحليلا موضوعيا يتسم بالعناية والحذر ، فعلى أية شاكلة والى أى مدى يكون هذا العمل أو الأسلوب الفنى شكليا Formalistic وثانيا : ينبغى للمرء منا أن يعرف الى أوفى مدى ممكن التعاقبات المتنوعة للأحداث المرتبطة به ، التى سبقته وصحبته • وثالثا : ينبغى أن يربط المرء بين هذه وبين تعميمات ذات سند قوى فيما يتعلق بالعلاقات العلية العادية بين مثل تلك التغايرات• ولا شك أنه يتم شىء من هذا القبيل أثناء التشخيص الطبى لأحد الأمراض • فلكى يستطيع المرء

تفسير المرض وربما التحكم فيه أيضا ، يحاول وضعه في مكانه المناسب من سياق المعارف العامة المتوافق بعضها مع بعض والتي تدور حول تلك الأعراض المرضية أو الآثار المرضية . ومن المعلوم أن المعارف العامة قريبة منا في متناول اليد في كتب مدرسية تكنولوجية ، مصنفة بصورة تسمح لها بأن تقدم الينا تفسيرات تقوم على المحاولة والتجربة لمختلف مجموعات النتائج في ظل مختلف الظروف . فالطبيب المضطلع بتشخيص المرض ينبغي أن يكون متنبها يقظا للتغيرات غير المنتظرة التي ربما أنتجت تتابعا غير عادي للأحداث .

فهل ترانا نطلب شططا ؟ وهل من المحال تفسير الأحداث التاريخية الى هذا الحد ؟ يقول المتطرفة من رجال التاريخ أن نعم ، لأنه ليس في الامكان قيام قوانين أو تعميمات صحيحة حول أحداث فريدة ولا تكهنات على أساس التجربة السابقة . وقد سبق لنا رفض هذا الرأي المتطرف . يقينا ليس هناك قوانين مطلقة ولا تكرارات مضبوطة ولا تكهنات مؤكدة ، ولكن في الامكان وجود تقديرات تقريبية عامة لهذه جميعا ، تقديرات لها بعض الصحة من الناحيتين: النظرية والعملية.ومن الواضح أن الثقافة كلها، والحكمة المتجمعة كلها ، انما هي عملية تعلم عن طريق الخبرة السابقة التي اجتمعت للفرد منا وللغير على السواء . وما كنا لنستطيع التعلم عن طريق الخبرة لو لم يكرر التاريخ والحياة نفسيهما على الدوام بطرق ما . وكل حادثة تعد نتيجة مشتركة لعوامل مختلفة كثيرة ، منها ما هو معروف أو قابل للاستكشاف ومنها ما ليس كذلك . وهناك على الدوام متغايرات لا سبيل الى التكهن بها ، ولكنها ليست دائما بالقدر الكافي لمنع الأمور من اتخاذ سبيلها المألوف . وهكذا يتأتى لنا توقع نتائج معينة تتسم بامكان الركون اليها في حقول تم فيها الكثير من تحليل العلل المساهمة كما هو الشأن في الطب والأرصاد الجوية ، فانا نتكهن بدقة أكثر فأكثر ، ونتيجة لذلك يحالفنا قدر أكبر من التوفيق في تخطيطنا. وقد تعلمنا في الديمقراطية أن وضع قدر كبير من السلطان في يد زعيم عسكري ، لا يخضع لانتخاب

شعبى عام يعرض البلاد لخطر الديكتاتورية • كذلك تعلمنا أنه متى كان ارتزاق الفنان معتمدا على استحسان رجال الدولة الرسميين فانه عرضة لأن يصدر انتاجه على النحو الذى يرضيهم • كما أننا نشــــهد أيضا بين حين وآخر استثناءات لهذه القواعد •

ولا شك أن العلوم جميعــا تشــترك الى حد ما فى التحديدات التى تكتنف التفسير التاريخى • وفيما عدا حالتى المنطق الصورى والرياضيات البحتة اللذين لا تزال أسس اثباتاتهما موضع النزاع ، فان جميع العــلوم مؤسسة بالقطع على الملاحظة والاختبار فهى لا تصف الحقيقــة المطلقة ، ولا ما ينبغى أن يكون بحكم طبيعة الأشياء عينها ، بل ما تمت ملاحظته فى الخبرة البشرية أو ما استنتج مباشرة منهــا • وتقــوم « قوانين » التعليــل ومبادئه التى تتضمنها تلك العلوم ، بوصف ما لوحظ من تكرارات معينة داخل فلك معين من الظاهرات التى من الواضح أنها أصرت على البقاء مدة طويلة ، وتستمر على هذا النحو وان لم يكن ذلك أمرا حتميا • فالعلوم الفيزيائية والبيولوجية والاجتماعية والسيكولوجية والثقافية ، لا تقدم تفاسير جوهرية ، وكل ما تفعله أنها تصف كيف تحدث الأشياء فى الماضى وكيف يحتمل أن تحدث مستقبلا كل منها فى فلكه • وهى تفسر أمثــلة منفردة تفسيرا جزئيــا ، باظهارها كيف تتواءم هذه فى عمليــات أكبر وتعاقبــات متواترة داخل نطاق عالم الظاهرات بما فى ذلك عالم الخبرة الباطنة •

والظاهرات الموجودة فى العلوم الاجتماعية والسيكولوجية والثقافية (بما فى ذلك علم الجمال) أكثر وأشد قابلية للتغير من تلك الموجودة فى العلوم الفيزيائية من ظاهرات ، وبناء على ذلك فهى أصعب من أن توصف فى قوانين تقــوم على تكرار منتظم ، والواقع أن المدلولات الاحصــــائية المترابطة وتقــديرات التكرار والاحتمــال هى عادة أقصى ما تستطيع أن تحققه تلك العلوم ، ولهذا فانها لا تستطيع تفسير حادثة معينة أو نوع معين من الظاهرات مثل بزوغ عبقرية فنية وخاصة عبقرية شيكسبير ـ بنفس الطريقة الدقيقة التى يستطيع بها علم الفلك تفسير كسوف الشمس ، فان

ظهور العبقرية ليس مثالا على عملية واحدة عظيمة معينة ومنتظمة ، ولا هو نتيجة لقوى متماثلة متفاعلة مثل الحركات المتزامنة لعدد كبير من الكواكب، وانما هو نتيجة لعمليات ومؤثرات كثيرة ومنوعة غير منتظمة مثل عمليات الوراثة البيولوجية والبيئة الفيزيائية والبيئة السيكولوجية والثقافية ، مجتمعة كلها فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ ، على أن تعددها وتنوعها وقابليتها للتغير وتعذر ملاحظتها من شأنه أن يقلل قدرة العلوم على التفسير فى مثل تلك الحالة الى أدنى درجة • وكلما اكتشفت العلوم الكثير من العوامل العلية المختلفة المتضمنة ، زادت من امكانية الوصول الى فهم أوفى ، بيد أن ذلك سيستلزم قيام التعاون بين العلوم فى وصف ما للعوامل من قوة نسبية وتفاعل نوعى •

على أن صعوبة تفسير أحداث معينة لا تعنى أن التاريخ أو التطور الثقافى بوجه عام شىء لا سبيل الى تفسيره اطلاقا • اذ الغالب أن سلوك أعداد ضخمة من الحالات والاتجاهات بعيدة المدى كثيرا ما يمكن فهمه والتنبؤ به ، كما هو الشأن فى الاحصاءات الخاصة بشئون التأمين ، فقد يعجز المرء عن أن يعرف أى الافراد سيموت لسبب معين فى سنة معينة ، بيد أنه يستطيع التنبؤ بدرجة لا بأس بها من الدقة ، كم من الأفراد من مختلف الأنواع سيلقون هذا المصير • ويستطيع المرء أن يقدر ما اذا كانت عوامل علية معينة (كالدرن الرئوى وحوادث السيارات مثلا) تتزايد بطريقة تناسبية • وأن ما تصيبه بعض العوامل الفنية المؤثرة فى القدرة الفنية من ازدهار وأفول واضح الى حد ما ، مثال ذلك نقصان نفوذ الكنيسة فى شئون التربية والفنون ، وانتقال شئون رعاية الفن ومناصرته الى أيد علمانية ، وتضاؤل سلطان القواعد الأكاديمية التقليدية لانتاج الفن ، وزيادة انتشار الأساليب فى كل أرجاء العالم • ولا شك أن عملية بالغة الضخامة كتطور الفنون لا بد أن تبطل فيها عوامل كثيرة صغرى ومحلية ومؤقتة وفردية ، تاركة وراءها طرزا أقل عددا من العوامل العلية لتعتبر مؤثرات واسعة الانتشار بعيدة المدى فى الفيض الكلى للأحداث •

والحق أن تفسير أحد الأحداث على أساس وجود « سلسلة من العلل » متكاملة غير منقطعة تؤدي اليه ، يعد أقرب الى الصدق من تفسير يعترف بوجود المعجزات وتدخلها ، وبالتحولات السحرية ، والخليقة بلا علة أي الأحداث بغير علل ، أو الأحداث بغير آثار • ولكنه مع ذلك مفرط البساطة في نقله التعليل الى خط واحد (١) • اذ ان لكل أثر أسبابا مشتركة كثيرة ، ومنها المتزامن ومنها المتعاقب جنبا الى جنب مع عوامل في تاريخه قامت بعملها بطريقة مضادة أو محايدة • وتسهم كل علة في انتاج كثير من الآثار المشتركة ، التي تتشعب في أجواء المستقبل بلا حد • وعلى نحو غامض ، وليس في الامكان تحديد أية نهاية ـ ما لم يكن ذلك بطريق التعسف والاعتباط ـ للتشكيلة الكثيفة من العوامل المتفاعلة التي تتفرع أماما وخلفا وجانبيا في صميم المكان والزمان Space-time متشعبة من أية حادثة معلومة •

وبعض تلك العلل المؤدية الى الحدث تكون على الدوام أقوى من غيرها ، وفئة أكثر من غيرها ، وبالتالي تسترعي الأنظار في هذا المحيط ، أو تنشط فجأة ، على حين يظل سائرها ثابتا لا يتغير • ومن اليسير في أغلب الأحيان سرد عدد من العوامل التي تبدو كأنما أسهمت في الحدث الذي نحن بصدده • والصعوبة انما تنهض في تقدير قوتها النسبية أو في التأكد من أننا سردنا جميع العوامل الهامة •

---

(١) المقال الوارد في (Dictionary of Philosophy) (١٩٤٢ ص ٤٧) عن العلية ، يبدأ بتعريفها بأنها « علاقة الأحداث والعمليات والكائنات في نفس التسلسل الزمني ، بحيث أنه متى حدثت واحدة تبعتها الأخرى بالضرورة في (ظروف كافية) والأضرب الأخرى المسرودة للعلاقة العلية هي الأحوال الضرورية والكافية والمساعدة • ويذكر القاموس « العلية المتعددة » هي ما انطوت على علل عديدة متعددة الاسهام أو المساعدة واتصفت بالكفاية • ويواصل المقال الحديث عن العلية فيقول : انه قيل عنها انها تحدث بين عمليات أو أجزاء من عملية واحدة فتتغير أجزاء من وحدة كاملة أو أشياء أو أحداثا او فكرات أو شيئا من أحد هذه الطرز او شيئا من طراز آخر منها • وعندما يقال عن انسان انه يتتبع آخر عليا فربما كان معنى ذلك أنه ينبغي أن يعقب الآخر • ولكنه لا يستطيع أن يكون متأنيا (متعاصرا) معه أو سابقا له •

ومن المعروف أن بعض ما ينبغي تفسيره في التاريخ انما هي أحداث شاذة ، مثال ذلك موت فجائي جاء نتيجة عمل عنيف . وعندي أن أي واحد من هذه الأحداث له علل تحصى أسهمت في تكوينه : ففي البحث الجنائي يكون التفسير الرئيسي المطلوب هو بيان من أو ما الذي قتل الشخص ، وكيف تم ذلك ، وبأي دافع ، وربما أيضا ، هل القاتل مسئول سيكولوجيا عن عمله وخططه مقدما ؟ على أن عالما في الشئون الجنائية أو عالما اجتماعيا ربما كان أشد اهتماما هنا بالسمة (أو الظاهرة) التي لم يكن الحدث الا مثالا لها . فما سبب جرائم القتل هذه ؟ وما علة ظهور زيادة حديثة فيها أو نقص ؟ الحق ان المرء ربما حاول تفسير هذا على أساس الاتجاهات الاجتماعية الاقتصادية الواسعة الانتشار ، وذلك على سبيل المثال باظهار ترابط عام بين جرائم العنف والبطالة. ويزعم المسئولون أن مثل هذه الارتباطات متى ثبتت صحتها سوف تساعد على تفسير حالة معينة خاصة : وذلك مثلا اذا كان القاتل متعطلا عن العمل ، ونشأ في بيئة الأحياء الفقيرة . وربما أضاف عالم النفس أيضا أن دوافع الانسان الفطرية العامة العدوانية هي المسئولة أساسا ، وان ساعدها ما يحدث بين حين وآخر من انهيار النظم الخلقية الاجتماعية .

ان القصة البوليسية وطرزاً أخرى من قصص الخفايا والأسرار توضح في أسلوب أدبي بعض المشاكل الرئيسية التي تواجه التفسير التاريخي ، لنقل مثلا ان جثة «أ» وجدت مصابة بجرح يمكن تفسيره بسهولة بأنه السبب المباشر في الوفاة وأنه نتيجة لطلقة رصاصة . هنا تكون المسألتان الرئيسيتان هما : « من الذي أطلق الرصاصة ؟ وماذا كان دافعه الى ذلك ؟ وتشير ظاهرات ملحوظة الى شخصيات مختلفة على أنهم القتلة المحتملون ، وربما أكدت أنهم أسهموا الى حد ما في احداث الوفاة . على أن عمل القاتل «س» المجهول ، في اطلاقه الطلقة النارية يميز وحده عن جميع العوامل الأخرى المساهمة في الأمر ، على أنه السبب المهم -

فدور الطلقة فعال وحاسم الى أقصى حد ، وبه تم التعجيل بتغيير مفاجىء وعنيف في الموقف بأكمله • فهي في هذا قد تكون مثل القشة التي قصمت ظهر البعير أو الصوت الأخير الذي يكسر تعادل الأصوات في انتخاب ما ، وليس لها تأثير (اللهم الا من حيث الترتيب الزمنى) يفوق تأثير غيرها مما يماثلها من أحداث •

ويلاحظ أنه اذا كان الهدف اضفاء لون مسرحى مثير على حدث ما ، فان ذلك يبرر تماما توكيد الأسباب البارزة المعجلة • ومن ثم فانها تبرز بوفرة في تراجم الفنانين ، فضلا عن المسرحيات والروايات • اما ان كان الهدف هو الوصول الى فهم أعمق وفحص أدق فربما كان ذلك أمرا مضللا • فمهما تكن تلك الأسباب مفجرة مثيرة ، فانها ليست قط السبب كله ، ولعل الحالة كانت على نحو بحيث انه كان من الممكن لشرارة أخرى أن تفجرها قبل زمن طويل ، شأن جيشين متعاديين يقفان وجها لوجه وكل منهما يحملق في الآخر •

ومن وجهة نظر ميتافيزيقية بالنسبة الى الكون ككل ، قد يكون صحيحا أن كل حدث هو النتيجة المشتركة لعدد لا نهائي من العوامل المتفاعلة ، تمتد بعيدا الى ما لا نهاية في المكان والى الماضي في الزمان • وأقل ما في الأمر أن المرء لا يستطيع أن يرسم خطا واضحا قاطعا في استعادة أحداث الماضي من حيث النقطة التي بدأت فيها سلسلة الأسباب الممهدة للحدث • ولكن من وجهة النظر العملية الى الشئون البشرية ، لا بد للمرء من الوقوف على مسافة معقولة من الحدث المراد تفسيره • وتسليما بما للتركيب الكوني من قوة هائلة وشاملة على كل مظهر من مظاهره ، ينبغي للمرء أن يحصر التفسير في تلك الأحداث والظروف السابقة التي يبدو أن لها اتصالا وثيقا الى حد لا بأس به • وستكون هذه «أ» قريبة قربا لا بأس به من النتيجة في المكان والزمان (أو مرتبطة بها بجسر من الأحداث ، كما هو الحال في تأثير مخطوطة قديمة ، اكتشفت

منذ لحظات على كاتب معاصر) • «ب» لا بد من وجود بعض الشواهد التى تدل على أنها أثرت فعلا فى سوابق الحدث الذى نحن بصدده • وهكذا لو كانت المسألة تدور حول أسلوب بيتهوفن فى أواخر أيامه يصح للمرء أن يأخذ فى اعتباره تقدم وتزايد صممه ومرضه وما أصابه من مآس عاطفية خيبت آماله • اذ من المعروف أن هذه كلها أمور أثرت فى شخصيته، وفي اتجاهه من الحياة وفى تعبيره الموسيقى (١) • «جـ» وينبغى للمرء أن يبحث عن عوامل مميزة فضلا عن تلك التى تؤثر بنفس الدرجة فى كثير من فنانى عصره ، وهى عوامل قد تلقى بعض الضوء على الطرق التى أصبح بها هو وأعماله فريدا فذا بدرجة ما • وكانت فرصة تلقى دروس على موتسارت أكثر غرابة من الاستماع الى موسيقاه •

ولا شك أن ايضاح أية سمة فى عمل الفنان ترتبط بشخصيته أو حالته المزاجية فى وقت معين ، يعد تفسيرا جزئيا • ولكن لا بد للمرء من اصطناع الحذر فى الاشارة ضمنا الى أن أيا من هذا الترابط هو السبب كل السبب • ولا بد للمرء من الحذر من المغالاة فى تأكيد أى طراز واحد بمفرده من الأسباب ، كالطراز الفسيولوجى مثلا أو الوجدانى أو الاقتصادى • فالتقاليد الفنية الموروثة فى فترات متعاقبة من حياة الفنان ينبغى ربطها ـ ان أمكن ـ بميوله الشخصية نحو التفاعل واياها بطرق معينة : حيث يرفض بعض العناصر ويتقبل البعض الآخر ويغيره •

ان التفسير الجزئى القائم على معرفة ناقصة بالأحداث والأسباب السابقة ، أمر قد يكون أسوأ من عدم وجود تفسير اطلاقا • اذ قد يبلغ من تضليله لنا أن يعطينا تفسيرا زائفا للموضوع كله ، مما يترتب عليه عواقب وخيمة ، وكما حدث فى تفسير عطيل الخاطىء للمنديل ، فان كثيرا من الامارات ربما تشير الى الشخص الخطأ وتدعم فرضيات زائفة حتى تعرف

(١) انظر • (و • ن سـوليفان « Beethoven, « His spicitual Development كنويف نيويورك ١٩٢٧ ، ص ص ٧٩ ، ٢٤٣ الرباعية المتأخرة من مقام لا الصغير تفسر هنا تفسيرا جزئيا بأنها ((مرتبطة بمرض عضال)) ..

حقيقة وحيدة تجعل تلك الامارات في موقعها الصحيح داخل اطار نمط على مختلف •

وفي الامكان العثور على مشاكل مماثلة وحلول جزئية بالنسبة لأى حدث فني فريد• وقد أسلفنا اليك ذكر صورة آنسات أفينيون Demoiselles d'Avignon لبيكاسو ، وقد يعمد بعض المؤرخين في تفسيرهم لتلك الصورة الى تأكيد المؤثرات السابقة في الفنون المرئية مثل اكتشاف الفنانين الباريسيين للنحت الافريقي الزنجي والنزعة العامة نحو الابتعاد عن التمثيل الواقعي• ومنهم من يؤكد العوامل الفردية السيكولوجية ، كوجود « دافع نكوصي » بدائي « في الفنان » يتجه به نحو رموز العدوان الهمجي •

ترى من أين حصل « مالارم » على الفكرة التي أوحت اليه قصيدته المسماة « أصيل فون » (اله الحراج حامي الرعاة عند الرومان) فهل جاءته من صورة لبوشيه تمثل اثنتين من الحوريات ، من أشباه ما تحوى القصيدة؟ الحق أنه فيما يتعلق بمسائل من نوع التحليل الماضي ، ينبغي لنا أن نحلل الشواهد الباطنة والظاهرة بالنسبة للعمل الفني • وفي امكان الفروق الطفيفة في احدى الصور ، أن تدلنا بما حوت من مشابهة للأعمال المعروفة للأستاذ ، ما اذا كان من المرجح أن تكون من صنع اليد نفسها • فان لم تكن ، فهل ترجع تلك الفروق الى تغير في أسلوبه ؟ فان كان الأمر كذلك ، فهل هناك أي تناقض في الأسلوب أو المادة أو التكنيك يدل على أنه لا يمكن أن يكون قد رسمها ؟

وهناك أنواع معينة من العلل أو السوابق قد تبدو ذات أهمية خاصة في ضوء الاهتمامات الحاضرة ، وهكذا يحدث أن وارثا لأملاك أو للقب شرف يتعقب سلسلة أجداده مع اهتمام خاص بناحية الذكور في كل جيل ، ناسيا في بعض الأحيان أن أجداده من ناحية أمه لا يقلون شأنا في تكوينه • ويحدث أحيانا أن طرازا معينا من العوامل يستلفت الأنظار مرة أو مرتين بفضل الترابط الواضح بينه وبين تأثير فني هام • فتجرى العبقرية

فى احدى العائلات ، ويجرى الجنون فى أخرى ، ويجسريان كلاهما فى ثالثة • ويقول العرف ان العبقرية فطرية لا تصنع ، ويتعجل بعض أصحاب النظريات القول بأن العبقرية وراثية ، ويرى البعض الآخر أنها متحالفة مع الجنون • على أن هناك آخرين أكثر حذرا ، يتناولون الرأيين كليهما على أنهما مجرد فرضين ، ينبغى اختبار صحتهما بتجميع مجموعة واسعة من العينات من تراجم الفنانين •

وقد استمر هذا البحث بصورة متقطعة منذ أيام جالتون ولومبروزو الى وقتنا هذا ، دون الوصول الى نتيجة ايجابية بمعنى الكلمة • فهناك مقابل كل حالة تتصف فيها عائلة ما بظهور العبقرية فى أفرادها حالات أخرى منعزلة ، تنشأ فيها العبقرية فى أناس مغمورين أبعد ما يكونون عن ذوى الحسب والنسب • وعندئذ يتجه المرء الى البيئة التماسا لتفسير ذلك • ولو تناولنا بالبحث عائلة باخ ، فهل عساه أن يكون الجو الموسيقى والدافع الذى يضغط على الانسان أن يتعقب خطى كبار أسرته هو المسئول الأول عن ذلك ؟ وما القول فى عائلة بروجل وتيبولو وسكارلاتى ودوماس وغيرها بما حوت من التعاقبات الفنية ؟ فهل هناك طراز خاص من البيئة العائلية أو من بيئة المدرسة والجيرة ومن الطبقة والتركيب الاجتماعى موائم دواما للعبقرية الفنية ؟ على هذا النحو يمضى البحث عن الخطوط الممكنة فى التفسير ، وكلها فروض لا بد من اختبارها بطريقة الملاحظة والاختبار ، فحتى الساعة ، لا يبدو أن طرازا سيكولوجيا أو اجتماعيا يوفر ارتباطا جد متين مع العبقرية بصفة عامة ، أو مع أى نوع معين من الفنون (١) •

وفى الحين نفسه تجرى فى ثنايا العملية التربوية دراسة أخرى فى أسباب الخلق الفردى والاجتماعى فى مجال الفنون • فالتربية عندما تدار بطريقة تجريبية ، تصبح أعظم المختبرات فائدة للتكنولوجيا السيكولوجية

(١) عن الدراسات النفسية لتراجم الفنانين وما اتصل بذلك من موضوعات انظر فصلا كتبه مونرو عن Methods in the Psychology of Art فى كتابه : « Art Education. Its Philosophy and Psychology » نيويورك ١٩٥٦ صص ١٧٩ ع ع ف •

فى الفنون وفى مجالات أخرى . وكان الاتجاه التجريبى فى أثناء القرن العشرين ناشطا بوجه خاص فى حقل التربية الفنية فى الصفوف الدنيا من المدرسة ، بمساعدة مؤسسات أخرى مثل متحف الفنون . ولما كان هذا الاتجاه قد خصص لهدف اثارة الابداع فى الأطفال وتنميتـه فقد اتخـذ فرضية مؤداها أن الطرق التربوية السليمة تستطيع تحقيق ذلك الهدف . وبعبارة أخرى ، فانه يفترض أن التربية تكون ـ أو يمكن أن تكون ـ عاملا فى انتاج القدرة الفنية . ومهما يبدو هذا الأمر محتملا بصفة عامة ، فان نوعا واحدا من التربية الفنية لم يثبت بعد تفـوقه فى هذا الصدد . ولا شك أن حرية التعبير ووفرة المصدات وكل ما يخطر على البـال من تشجيع ، أنتجت حتى الآن قيما عرضية بما فى ذلك انتشار الكفاية والذوق المهذب ، ولكنها لم تنتج سوى القليل من العبقريات الفذة . والحق أنه مما يحير العقول ويربكها ارباكا بالغا أن العبقرية تصر على النشوء فى أبعـد الأماكن غير المرتقبة تماما وأقلها احتمالا . وغالبا ما يكون ذلك فى ظـل ما يبدو أنه أسوأ ما يمكن من طرق التربية .

١٠ ـ ما الذى يسبب التطور فى الفن ؟

افتراض تعددى

لو افترضنا أن التطور حدث فى الفنون ولا يزال يحـدث ، بالمعنى الذى حددناه ، فكيف يمكن تفسيره بلغة علية ؟ لقد رأينـا من فورنا أن ليس فى الامكان وجود أى جواب كامل أو مقنع من الناحية النظرية . وفى مستطاع المرء منا أن يعتبر ما يختاره من النظريات الميتافيزيقية القائمة بشأن العلة الأساسية ، أو المحرك الأول لجميع الأحداث ، شيئا ماديا أو روحيا . ولا شك أن اجابة كهذه لو صحت تفسر كل شىء بطريقة عامة ، ولا تفسر شيئا بطريقة محددة .

وبايضاح فعالية بعض المبادىء أو العمليات التى هى أكثر تحديدا ، كالانتخاب الطبيعى والحتمية المتأصلة والحتميـة الاجتمـاعية الاقتصـادية

والانتشار الثقافى والاختراع المستقل ، نشرع فى اعطاء فكرة أوضح نوعا ما عن كيفية حدوث ذلك • على أن هذه أيضا لا تزال مفاهيم عامة جدا ، ولا تؤهلنا تأهيلا أكثر لفهم أساليب معينة أو اتجـاهات الأساليب • فكل منها قابل فى حد ذاته للتغيير الى ما لا نهـاية من حيث المحتوى النوعى وتفاصيل طريقة العمل • وواضح أن علاقاتها المتبادلة وتأثيرها النسبى ـ مثل أثر الانتشار بالموازنة الى الاختراع المستقل ـ لا تزال موضع جدل• وما لدينا فى الوقت الحاضر من معلومات لا يكفل لنا أية اجابة محددة •

فلو بدأنا عملنا من جهة الاختبار العملى لا من ناحية البـدء بفرض عام ، وجب علينا التركيز على المعطيات الخاصة بزمان ومكان معينين ، والا اكتسحتنا أمامها كثرة تنوع الظاهرات • والواقع أنه لا يوجد فى المرحلة الحالية من النظرية التاريخية ، جسر مستمر يوصل ما بين الخاص جـدا والعام جدا • وفلسفات تاريخ الفن المتضاربة وهى فروض علمية لا تزال جنينـا فى دور التكوين ، تسبح فى ترقب قلق فوق التنـوع اللانهـائى للأحداث ، انتظارا لمكان تستقر عليه أقدامها •

أما فيما يتعلق بالدور المتأصل فان علينا أن نفترض أن هنـاك دائما وراثيا باطنى النمو فى النوع البشرى يدفع به نحـو التطور ، أى النمـو العقلى والاجتماعى مع التعقيد ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالبا ما يكون ضعيفا سهل الانحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية •

وفيما يتعلق بالدور البيئى ، علينا أن نفترض أن البيئـات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل فى عملية الانتخاب الثقافى الذى يماثل الى حد ما الانتخاب الطبيعى فى العالم العضوى • وسيدل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقـافية بما فى ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع الى التغير فى كل جيل ، وأن البيئات هى التى تحدد الذى سيعيش منهـا والذى يبيد وينقـرض ، كما تحدد أيضا كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحيـاة نفسـها للظروف الاجتماعية •

وتدل الحقائق على أن هناك فى الفن نزعة شـاملة طويلة الأمد نحو التعقيد ، وأن كثيرا من الطرز المعقدة التركيب تظل حية ، على أنه ليست كل الطرز المعقدة هى التى تبقى حية ، فإن بعض الطرز البسيطة تحظى بهذا المصير•ومعلوم أن الحقائق تتشابه فيما يتعلق بالتطور العضوى ، وعندما تظل طرز الفن المعقدة على قيد الحياة فربما يكون ذلك لأنها تساعد الجماعات التى تصنع ذلك الفن وتستخدمه على كسب الطمأنينة والرخاء والسلطان• أو ربما يكون ذلك راجعا الى نجاحها فى الفوز ، والاحتفاظ برضا أصحاب النفـوذ وعطفهم أبد أجيـال متعاقبة لأسـباب جمـالية أو غيرها • وهم لا يستطيعون بلوغ ذلك الا باشباع رغبة فطرية كامنة فى الانسان •

واذا نحن وسمنا هذا الغرض قليلا ، صح لنا أن نعتقد أن الانسان تطور باعتباره نوعا عضويا عن الانتخاب الطبيعى بفضل ما له من مؤهلات فيزيائية فطرية قادرة على ، وميالة الى ، تطور ثقافى معقـد التركيب بوجه عام • لقد طبع مقدما على الميل الى التجريب والتعلم ونقل انجازاته الثقافية، والى انتاج ما تطور فيما بعد الى فن ، والاستمتاع به ، لقد كان فى الجملة نزاعا بطبعه الى الرغبة فى تحسين وتطوير ممتلكاته الثقافية على امتـــداد خطوط أشد تعقيدا ، وان صحبت ذلك استثناءات ، ونكوصات لها شأنها • وهذا الميل ربما كان من زاوية النظر البيولوجيـة فلتة أو نموا مفرطا ، تطور فطريا الى درجة تفـــوق كثيرا متطلبات البقـاء الفيزيائى ، ولكن الانسان ما ان ملكه حتى أحس بأنه مضطر الى استخدامه استخداما بناء • ومن هنا جاء مصطلح « الانسان الصانع » « Homo Faber »• وواضـــح أن ذلك لم يكن ميله الفطرى الوحيد • فانه ميال بفطرته أيضا الى القتـال والاستيلاء والتدمير ، على أنه فى الجملة قد طغت عليه الناحية البناءة طغيانا جارفا ، ولكن الدافع الى انشاء المنتجات والمناشط الثقافية المعقدة والاستمتاع بها ، بما فى ذلك الفن ، لم يصبح شيئا شعوريا ولا عقـــلانيا ولا واضحا مميزا حتى مرحلة متقدمة نوعا ما من مراحل المدنيـة ، أما فى المـراحل الأولى ، فانه كان شعوريا أقل ومتميزا بدرجة أقل، عن الحاجات والاشباعات

الأساسية. واتجه أسلاف الانسان طريق المنافسة من أجل البقاء والسلطة، بفضل ما استخدموه من ذكاء ومهارة عملية ومعرفة رمزية وثقافة • وعلى طول المدى ، اكتشف الانسان أن كثيرا من النشاطات والنتاجات المعقدة لم تكن نافعة فحسب ، بل مشبعة أيضا من الناحية الجمالية ، وتطورت الفنون عن الثقافة البدائية فى أساليب تخصصية على نحو مطرد ، نحو ميول أقوى نحو الاشباعات الجمالية فى الانسان ، سواء أكانت هـذه مقترنة بالأدوات النفعية أم منعزلة عنها •

وهكذا كانت نزعة الفن المعقدة التطورية جزءا لا يتجزأ من النزعة المعقدة للثقافة فى مجملها • فهى نزعة لم تكن تملك ولا تحتاج الى دافع منفصل ولا الى مجموعة متميزة من العلل • وقد سـارت منذ القـدم من خلال المراحل الثقافية المبـكرة بنفس الدوافع التى فرضت تطور الثقـافة جملة ، أى بواسطة القيمة العملية المتزايدة والاهتمام الفكرى والاشـباع الجمالى الذى يحدثه النمو العقلى وبناء أشكال ثقافية أكثر احكاما واتقانا • ولم تلق عملية التعقيد الفنى تعبيرا وتقديرا صريحا الا فى ظل المدنيـات الحضرية كالحضارة الاغريقية مثلا • ثم جاء عليها حين من الدهر لقيت فيه من يندد بها كما فعل أفلاطون ، ولكن درجة دفعها كانت قد بلغت فى تلك اللحظة من القوة ما تعذر معه ايقافها • فقد راقت الذوق الشعبى وان لم ترق الفلاسفة ، وساعد ذلك على دفعها قدما • ومع ذلك ، فان التعقيـــد الثقافى لقى صنوفا من المقـاومة القوية نمت فى فروع معينـة من الثقـافة القديمة ، بما فى ذلك التكنولوجيا النفعية والفنية • وكانت نتيجة ذلك أن تطور الفن ظل بطيئا غير منتظم • ولم يعترف به كبار الفلاسفة والعلمـاء بوصفه عملية واسعة النطاق ، ولم يؤمنوا بضرورته قبل أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر •

١١ ـ الخلاصـــة :

ولاثبات حقيقـة التطور فى الفنـون ليس من الضرورى على وجـه

التحقيق محاولة أى تفسير لسبب حدوثه أو لما يجعله يحدث . وغنى عن البيان أن محاولات تقديم تفسير جوهرى للأحداث التاريخية والظاهرات الثقافية تصادف صعوبات خطيرة . أجل ان نظرية التطور يمكن شرحها على أنها مجرد وصف لما يمكن ملاحظته من أنواع الظاهرات ونزعاتها ، دون اشارة الى ما يسببها . ومع ذلك فان البحث الوافى ينبغى أن يتضمن بعض الاهتمام بالأمرين كليهما . ويقارن الفصل السابق مدلولات كثير من المحاولات القديمة وما فيها من نقاط ضعف وقوة .

ولا شك أن من المحال وضع تفاسير كاملة ومؤكدة ونهائية للكون وللتاريخ البشرى . فأما التفاسير الجزئية وغير النهائية التجريبية فليست كذلك ، فان الأحداث التاريخية تختلف اختلافا بالغا بحيث لم يمكن الاهتداء الى « قانون دقيق » وشامل يغطيها كلها . وبديهى أن ايضاح تعاقب الأحداث المؤدية الى ظاهرة معينة ، أو العمليات الكبرى التى هى جزء منها ، ليس تفسيرا كاملا ، ولكنه قد يكون مفيدا ومنيرا . ويمكن لنظرية التطور ، لو صحت ، أن تقدم تفسيرا جزئيا للظاهرات الفنية بحيث توضح بعض سوابقها وعلاقاتها العلية .

وجدير بالذكر أن محاولات التفسير التاريخى تأتى على مستويات مختلفة من حيث العمق ، فتلك التى يقوم بها العلم التجريبى أبعد مدى وأدعى الى الاعتماد والثقة من التفسيرات القائمة على ساذج التخمين . فأما محاولات الميتافيزيقا فانها تسعى الى بلوغ أعمق مستوى ، ولكنها تأملية أو خيالية ، وهى انما تطبق الآراء العالمية التقليدية الرئيسية بافتراضها وجود « علة أولى » طبيعية أو خارقة ، مادية أو روحية ، فضلا عن قوة موجهة حاضرة .

ويلاحظ أن مذاهب الحتمية واللاحتمية ، والتوازن والانتشار ، يمكن تفسيرها بطرائق متطرفة أو معتدلة . فيمكن أن تنعطف نحو المذهب الطبيعى أو نحو المذهب الخارق للطبيعة . وتستطيع الحتمية تأكيد أهمية

دور البيئة أو دور الوراثة • والموقف المتخذ هنا هو موقف الحتمية المعتدلة التعددية المرنة • وهو موقف طبيعي وتجريبي يناقض المثالية الميتافيزيقية•

وتدل أوجه الشبه القائمة بين فنون شعوب لا رابطة بينها على وجود قدر من الحتمية الفطرية ، وان لم تكن ذات قوة قاهرة •والحق ان ثبات اتجاه عمليات الفن أو تغيرها يرتبطان كليهما ارتباطا عليا بالسمات البشرية الأساسية وكذا بالعوامل البيئية • وغالبا ما ينحرف الفن والحياة نحو طراز متطرف أو آخر ، ثم يتحركان لتصحيح التوازن •

ولا بد من القيام بالعديد من الدراسات التجريبية بغية اكتشاف الترابطات الجزئية الايجابية منها والسلبية ، القائمة بين مختلف طرز الفن واتجاهاته وبين تلك التى فى الحقول الأخرى للظاهرات • ومن ثم يجب أن تفحص سلسلة كبيرة من المتغايرات من كل من النوعين الوراثى والبيئى • ويمكن استخدام ما يلاحظ من الترابطات كتفسيرات جزئية مؤقتة لأحداث معينة •

الفصل الثانى والعشرون

العوامل العلية فى تاريخ الفن

١ - الأنواع الرئيسية للعوامل العلية فى الفنون : محددات الأسلوب

الحق أنه من وجهة النظر الطبيعية ، يبدو أن من الفروض المعقولة أن تكون جميع محددات التغير فى الفنون مندرجة تحت القائمة التالية ، اما صراحة أو ضمنا . (وقد حذفت من القائمة جميع ما يظن أنه عوامل خارقة مثل الوحى الالهى أو الحتمية الروحية المتأصلة) ، فالقائمة تعد خطوة فى سبيل التفسير التعددى على المستوى التجريبى ، ولكنها عامة على نحو بالغ بحيث لا تفسر أو تتنبأ بأى حدث معين أو أسلوب أو اتجاه محدد . وقد تكون لها فائدة فى التوجيه العام للبحث والنظريات ، أى أنها قد تكون مسحا أوليا لسلسلة المحددات الممكنة . وهنا قد يكون من النافع تحذير القارىء من التفسيرات المبسطة البالغة التحديد فى تبسيطها . وبدلا من أن يحاول المرء تفسير حدث فنى على أساس عامل على مفرد ، فانه قد يفترض على سبيل التجربة أن جميع أنواع العلل هذه ، تسهم بطريقة ما ، مباشرة أو غير مباشرة ، فى طبيعة كل حدث فنى . وهى انما تفعل ذلك بدرجات مختلفة من القوة ، منها ما يتعاون ومنها ما يعوق ، فسوف تبرز أسباب مختلفة فى أوقات مختلفة بوصفها أولى العلل المباشرة الفعالة المؤدية الى الحدث ، على حين يكون تأثير أسباب أخرى خالدا باقيا يتعذر تمييزه ، ولكنه متغلغل . ثم هناك أسباب غير هذه ، وتلك سوف يكون

أثرها طفيفا أو تافها ؟ وكل نوع ورد ذكره فيما يلي يشمل مجموعة متنوعة ضخمة من عوامل معينة ، قادرة على العمل والتفاعل بطرق مختلفة لا عدد لها • وهي تتغير وتتداخل وتختلط معا بصورة لا يتيسر معها التميز بينها الا اجماليا •

وليست هذه المحددات قاصرة على الفن ، بل تشمل الى حد ما كل تغير ثقافى ، وكذلك الشخصية الفردية والبنيان الاجتماعى • فهى تحدد الاتجاهات الثابتة والانحرافات المتباينة ، ويعتمد مدى تحويل تأثيرها الى الفن ، والى طراز وأسلوب معين من الفن ، على طبيعتها النوعية فى فترة معينة من التاريخ ، ويحكم هذا الأثر ، الوضع والوظائف التى بلغها بالفعل كل نوع من أنواع الفن من حيث سياقه الثقافى وبواسطة المواد والتكنيكات الفنية والتقاليد الأسلوبية المتطورة هناك من قبل ••

(١) العوامل المفرطة الانتشـــار والثبات والاستمراد وطول الأجل •• الأشكال والميول الواسعة الانتشار والمتغلغلة فى الطبيعية البشرية والبيئـة والثقافة ، وتلك العامة نسبيا بين البشر الذين يعتبرون أسوياء • وفى الامكان تقسيمها اجمالا فى دراستنا هذه الى ثلاثة طرز رئيسية هى (أ ، ب ، ج) • فهذه تتفاعل فيمـا بينها كيما تحدد المعالم الرئيسية والعامة والثابتة للفن والثقافة فى جميع الحقب والأماكن والشعوب المتحضرة • وهى خاضـــعة للتغير التطورى ، كما أنها فى معظم الحالات بطيئة وتدريجية •

(أ) « العوامل الوراثية والبيولوجية والباطنية النمو» ؟ تلك التى يتميز بها الانسان العاقل» بوصفه طرازا متميزا من الثـديات ، ذكرا أو أنثى • وهذه تتضمن تركيبات ووظائف ســيكولوجية فطـــرية ، ودوافع بشرية أساسية ، وأفعالا منعكسة ، وشهوات ، وغرائز ؟ وهى تحدد الرئيسى من الامكانات والتحديدات للحياة العقلية كلها والشخصية والفن والثقـــافة • وهى تتضمن وضع الجســم المنتصب ، ومرونة الحـركة العضـلية وقدرة الابهام على الالتقاء بالأصابع ، والسعة الكبيرة للجمجمة، واللحاء ، وقدرات الادراك الحسى ؟ والتخيل والاستدلال العقلى ، والقـدرة على الاحســاس

باللذة والألم ، وكثيرا من درجات اللذة المتوسطة والمخلطة أثناء الخبرة ، والطفولة الطويلة والنضج البطيء ، وظهور تغيرات فسيولوجية وسيكولوجية عظمى عند المراهقة ، ويلاحظ أن الميول الفطرية نحو اتجاهات معينة نزوعية وانفعالية عامة ، كالرغبة والمقت وما يحب المرء وما يكره كل أولئك تصبح شيئا فشيئا متميزة منتظمة ومنسقة ومرتبطة بسلسلة واسعة من الأشياء الخارجية والباطنية ، ويتعلم البشر كيف يستجيبون على نحو ذكي وعاطفي نحو الأشكال الرمزية كالكلمات والعلامات المرئية ، وتتطور فيهم ميول نحو حب الامتياز والعدوان والسيطرة والخضوع والمرح والمساعدة المتبادلة والحب والكراهية وعرفان الجميل ، والامتعاض والرغبة في المحبة . وهم يتعلمون عن طريق خبرتهم هم أنفسهم وخبرة الغير ، وبهذا يقومون بنصيبهم من العملية الثقافية ، والغريزة الحسية توجد استعدادا لتمايز أساسي ، للثقافة فيه أثر كبير . وساعد ميل الانسان الى الاتصال الجنسي على مدار السنة على اعداده للحياة العائلية المستقرة ، ومن ثم هيأه للتنظيم الاجتماعي والثقافة. وهو مزود بالعدد الجم من الميول الفطرية للاستجابة بطرق مختلفة ازاء مختلف الحوافز والمواقف ، حتى لقد يحدث غالبا أن تتصارع بعضها مع بعض ، مسببة للفرد صعوبة في الاختيار ، والتوافق التكاملي ، والوسيلة العملية وما ترفضه الأخلاق ، ثم ان سلوكه فرديا واجتماعيا لا يمكن أن يحدد مقدما تحديدا أوتوماتيكيا بفعل الغريزة كما يحدث في كثير من الأنواع قليلة الذكاء . فان طرائق عاداته وتقييمه مرنة نسبيا وعرضة للتغير . وما زلنا في انتظار اثبات قاطع تجريبي لنظريات التحليل النفسي القائلة بأن البقايا الصامدة من الخبرة البشرية الماضية، سواء كانت لاشعورية نوعية أو جمعية تنتقل فطريا في شكل صور أصيلة أو ميل الى صراع أوديبي ، وفي غضون ذلك ينبغي أن تفرض أن الصفات السيكولوجية المكتسبة والميول لا تنتقل عن طريق الجينات .

(ب) « عوامل تقوم في بيئة الانسان الفيزيائية والبيولوجية » . وهي

العوامل التى تتميز بها الأرض ككل أو أجزاؤها الرئيسية الصالحة للسكنى ، وهي ثابتة أو بطيئة التغير ، عسير تعديلها أو الفرار منها ، تتمثل بالجغرافيا والطبوغرافيا والمناخ وموارد الأرض الطبيعية والمياه والجو ونباتات وحيوانات منطقة ما أو حقبة ما بوصفها أجزاء من البيئة البشرية ونباتات وحيوانات بوصفها أغذية ممكنة أو أعداء محتملين ، وبوصفها موردا لمواد الفن وموضوعاته ، ثم بوصف الحيوانات قوة عاملة ممكنة .

(جـ) « العوامل المنتشرة والثابتة نسبيا فى البيئة الاجتماعية والثقافية للانسان المتحضر » . الطرز العادية للنظم والتنظيمات والأنشطة والمنتجات والعمليات . صلة القربى والعائلة والزواج ، والحكومة ، والتنظيم السياسى ، التنظيم العسكرى ، والملكية (الامتلاك) والثروة ، ورأس المال ، والمالية ، والتنظيم الاقتصادى ، والعمل والادارة ، والتقنيات والتكنولوجيا ، والطبقات الاجتماعية الاقتصادية ؟ والمستويات ، والعشائر الصغيرة ، والتربية والقانون وتنفيذ القانون ، والديانة ؟ والأخلاق ، واللغة (الحديث والكتابة) ، والفنون ، والفلسفة ، والعلوم والألعاب الرياضية ووسائل التسلية والصراعات بين الحضارة كلها وبين بعض الدوافع السيكولوجية الأساسية ، الناجمة عن الجهود المبذولة لكبح دوافع السلوك العنيف والعدوانى والشهوانى والاحتيازى ، وكذا الصراعات الناشئة عن المحظورات المفروضة على سفاح ذوى القربى (المحارم) ، وغير ذلك من صنوف العلاقات الشهوانية . وعن الحاجة الى بعد النظر الحصيف والتكيف الاجتماعى . صنوف الكبت المنتشرة والصراعات اللاشعورية الكثيرة المفضية الى التعبيرات الرمزية التى تبدو فى الفوكلور والأحلام والفنون . محاولات التكيف الشعورى العقلانى .

(٢) عوامل متوسطة المجال والثبات ، وهى التى تختص بها الجماعات والأقاليم والثقافات والأحقاب المتوسطة الحجم . الأقسام الرئيسية والأضرب المتنوعة للعوامل المذكورة فى المجموعة ١ ـ المعرضة لتغيرات اوسع واسرع الى حد ما ..

(أ) العوامل الوراثية : العوامل والأشكال التى تختص بها الطرز والأقسام البشرية الرئيسية ، وبخاصة الطرز السلالية والفسيولوجية ، وكذلك مستويات الذكاء وغيره من القدرات العقلية ، ويتفق العلماء الآن فى جملتهم على أنه ليس هناك ترابط كبير بين الفروق السلالية والقدرة العقلية العامة • أما فيما اذا كانت تلك الفروق مرتبطة بقدرات خاصة مثل القدرة فى الموسيقى أو بأى ميل لأية أساليب معينة للفن ، كما ظن الفيلسوف الفرنسى تين فذلك شىء لم يقم عليه دليل يذكر • ولو فرض أن وجد شىء من ذلك القبيل فأغلب الظن أنه طفيف • ومع ذلك فقد يكون للفروق السلالية الواضحة آثار ثقافية وسيكولوجية بعيدة المدى بالتفاعل مع بيئات ثقافية معينة ، وذلك باعتبارها مساعدة على تحديد مرتبة الفرد والعائلة فى السياق الاجتماعى ، وتقاليده الدينية وغيرها ، ومواقف الآخرين منه ، والفرص والحرف ومصادر رضاه وسخطه ، واندماجه فى عشائر أو طوائف معينة وتنافره مع غيرها ، ويلاحظ أن الطرز العنصرية غير واضحة نتيجة الاختلاط ، وتختلف نتائجها الاجتماعية تبعا لنمط الثقافة •

وهناك طرز فسيولوجية أخرى ظن الناس أنها تساعد على تحديد المزاج ، والخلق ، عرفها العلماء على أساس تركيب البدن وعمل الغدد وغير ذلك • وهذه الطرز شأن مستويات الذكاء والقدرة الفنية تشق طريقها من خلال الأقسام السلالية والقومية ، وهناك فرض آخر (ذكرناه آنفا مرتبطا بالفيلسوف فوسيون) مفاده أن طرزا فطرية معينة للشخصية ، تنزع ـ فى الفنانين ـ الى انتاج أنواع معينة من الفنون • فالى أى حد يكون الميل ـ ان وجد ـ الى التصوف الدينى والعقلانية والاعتماد على الملاحظة والتجريب وراثيا ؟ والحق أن مدى الانتقال الوراثى للخصائص التى تحدد طرز الشخصية ، أمر لم يعرف حتى الآن • ويبدو أن هناك فى كل أرجاء العالم بعض طرز لأشخاص مولودين بأجهزة سمع حادة ومن ثم لهم استعدادات موسيقية ، فضلا عن آخرين لهم قدرات بصرية وآخرين

بقدرات فكرية • ويلاحظ أن ارتباط هذه القدرات بالعوامل الفسيولوجية والثقافية ـ ان وجد ـ غير معروف •

(ب) البيئات الفيزيائية والبيولوجية المتمايزة في الأقاليم والأحقـاب المتوسطة الكبر ، الطبوغرافيا والمناخ والنبات والحيوان •• الخ • فىالعصور الجيولوجية الرئيسية منذ بدايات الثقـافة ، في مختلف أجـزاء العالم • العصور قبل التاريخية (الجليدية وما بين الجليدية) ، التغيرات الهامة فى اليابسة كالجسر الأرضي من آسـيا الى الاسـكا ، ازالة الغـابات وعـوامل التعرية والنحات والصحارى ، اختفاء الحيوانات المتوحشة من كثـير من الأقاليم • الحيوانات والنباتات المستأنسة • التغيرات الضخمة التي يحدثها البشر في المشهد الفيزيائي والبيولوجي • (كالسدود والترع والرى) •

(ج) « المقـومات والأنمـاط الثقـافية للأقاليم والأحقاب المتوسطة الكبر » ، المؤثرات الفنية وغير الفنية السائدة على مجموعة رئيسية فى زمن معين • التقاليد الموروثة فى الفـن وغيره من المقـومات الثقـافية • النظام الاجتماعي الاقتصادى فى مجموعه مثل النظم القبلية والزراعيـة القروية والاقطاعية والرأسمالية ، والاختلاف عن نظم أخرى من نفس الطراز ، التركيب الطبقى ، الجمود أو مرونة الحـركة ، تركز الثروة والسـلطة أو توزعهما • التقـدم التكنولوجي فى مختلف الحقـول والمجـالات بما فيها الفنون • مقومات أخرى فى النمط الثقـافى للجمـاعة الاجتمـاعية الكبيرة القومية والدينية والسلالية أو ما عداها فى وقت معين ، أسـاليب للثقـافة ككل • (مثل البـاروك الأوربى) • دور كل من صلة القربى والحكم والدين والفلسفة والأخلاق والعلم ، وما فيها كلها من مقومات أخرى • وأساليب واتجاهات الفنون المختلفة بوصفها أجزاء فى هذه الأنماط الأكبر منها • وبوصفها رمزا للصراعات والكبوت الأخلاقية ، الكفاحات والتغيرات الجدلية فى الأوضاع القائمة بين الجماعات والعشائر أعنى الفروع ، فضلا عن أنماطها العقائدية (الأيديولوجية) وبين الطرز والأسـاليب ونظريات

الفن المتصارعة فى الجماعة جملة • الأخلاق المرعية وآداب السلوك •• فى الجماعة جملة وفى مختلف الطبقات والجماعات الفرعية • وضع المرأة ودورها ، وأثرها فى الفنون • نظام القيم السائد على المستويات الاجتماعية المختلفة ، الاتجاهات المقررة تجاه الطرز الجنسية والفكرية والفنية وغيرها، وبخاصة موقف المعارضين ، أثر هذه الظروف فى الأذواق والاتجاهات الفنية على مختلف المستويات الاجتماعية ، تقنيات وأساليب وتقاليد واتجاهات مضادة فى فنون معينة ابان وقت ومكان معلوم • العوامل الدينية والفكرية والعلمية والتكنولوجية ،وغيرها مما يؤثر فى المناخ السيكولوجى لجماعة اجتماعية أو جماعة فرعية كبيرة فى فترة معينة من التاريخ • وضع فنون معينة فى الثقافة ابان زمن معين ، الوضع الاجتماعى الاقتصادى ، الوقار والاحترام ، نوع مناصرة الفنون ، الضغوط المضروبة على الفنان لكى يلتزم أو يتمرد • نشاط كل فن ومركزه ، بوصفه بؤرة للطاقات الثقافية خلاقة لها امتيازاتها وحقوقها أو بوصفه روتينا يقوم على المحاكاة ويتسم بالاهمال وتعوزه المهارة •

(٣) العوامل والأنماط المحلية القصيرة الأجل والسريعة الزوال ، العلاقة بين فنان فرد وبين بيئته الاجتماعية والثقافية الصغيرة المباشرة •• المؤثرات الواقعة عليه من الجماعات الفرعية الصغيرة التى ينتمى اليها فى مختلف فترات حياته •

(أ) «المؤثرات الوراثية » : العوامل والأنماط التى تختص بها أنسال وعائلات معينة وأفراد معينون أثناء فترة قصيرة من السنين • ما يتولد عن ذلك من ميول فردية وجدارات وتحديدات ومستويات للقدرة العامة والخاصة وسمات قوية وضعيفة مرتبطة بالفنون • طرز تعتبر سوية أو شاذة (غير سوية) أو فوق السوية (supernormal) أو دون السوية (subnormal) أو عصابية أو ذهانية Psychotic (تختلف الاتجاهات الاجتماعية فى هذا الموضوع فما هو جنونى عند جماعة ، يعد سويا عند غيرها) ليس معروفا بصورة قاطعة الى أى حد يمكن الميل الكامن فى طرز

الشخصية والقدرة أن يكون وراثيا . ومن المقطوع به أن بعض الميول الذهانية يمكن توريثها ، وهناك من الأسباب مايحمل على الظن بأن بعض الأفراد قد وهبوا ، بالفطرة قدرة أكبر من غيرهم على مقاومة الضغوط والظروف غير الموائمة ، من الناحيتين السيكولوجية والفسيولوجية ، وكذلك أيضا ليس من المعروف بصورة قاطعة كيف يحدث أن الميول الاستعدادية لطرز معينة من الشخصية من النوع السابق فى القسم ٢ ـ أ تنتقل بالوراثة وتجرى فى سلالات عائلية معينة . والى أى حد تقوم الجنسية المثلية Home sexuality أو غيرها من أنواع الانحراف الجنسى على ميل فطرى ؟ والمشكلة القائمة هنا هى التميز فى ثنايا السمات التى تكشف عن نفسها عند النضج بين ما هو راجع الى الثقافة والتنشئة وبين ماهو راجع الى الوراثة البيولوجية . والى أى حد وكيف يتم للعبقرية الفردية والذوق والموهبة الفرديين أن تنتقل بصفة عامة وعلى امتداد مسارات خاصة ؟ ..

(ب) « البيئات الفيزيائية والبيولوجية للجماعات الصغيرة ، السريعة الزوال ـ وللأفراد » .. الملابسات المباشرة المحيطة بحياة عائلة معينة أو فرد بعينه : مثل المناخ القطبى أو المدارى أو المعتدل ، البيئة الحضرية أو الريفية المنعزلة أو المزدحمة ، القحلة أو الخصبة ، الخالية أو المترعة بالحياة الطبيعية المنوعة ، من نبات وحيوان ، بيئة الزراعة أو الصيد ، شوارع المدينة ، منطقة الأسفلت » ، الجبال والصحراوات أو شواطىء البحار . الآثار الناجمة عن ذلك على التطور الاجتماعى والسيكولوجى عند الجماعة الصغيرة والفرد .

(جـ) « المقومات والأنماط الثقافية بوصفها متمركزة على الجماعة الصغيرة السريعة الزوال وعلى الفرد . العوامل الاجتماعية والسيكولوجية والفنية فى البيئة المباشرة » . اسهامها فى الأحداث والمواقف الهامة الموجزة فى الفرد ، واهتماماته ونشاطه وتفضيلاته ورغباته وكراهياته وأهدافه وحالاته المزاجية فى أى وقت ومكان بعينه . الفنان الفرد باعتباره

مرتبطا بنمط عائلته أثناء الحضانة والطفولة والشباب ، وبوالديه واخوته وأصدقائه ومعلميه وخدمه ورجال دينه ومركز العائلة فى المنطقة المجاورة لها وفى المحيط الاجتماعى الأكبر منها . التقاليد الدينية أو العلمانية ، مؤثرات المدارس والكنيسة وغيرها من المؤسسات ، التقاليد التى تبث فيه ، والاتجاهات التى يطعم بها . غير ذلك من العلاقات المتبادلة مع الناس ، زملاء الدراسة والمنافسون والعداوات والغراميات والزواج . النجاح والفشل والمتع والمحن والمرض والصحة . تربيته العامة والفنية ، التاريخ والتكنيكات والتذوق والمثل العليا والاهتمامات . الفئات الصغيرة من الفنانين والنقاد والنصراء بوصفها أشياء تؤثر بعضها فى بعض وفى الاتجاه العام للفنون ، النقابات والشلل والحركات والمدارس المحلية والمراسم ومواقفها السائدة نحو اتجاهات الأسلوب ، وعلاقتها نحو المحيط الاجتماعى الاقتصادى والعقائدى الأكبر حجما . الطرز والأساليب والتقنيات والتقاليد التى يتعرض لها الفنان الفرد فى مختلف أيام حياته العملية ، مشاركته فى المشروعات الفنية الجماعية ، مثل فن العمارة والسينما وأثرها فى عمله وسنعته .

٤ ــ الفنان الفرد كنتيجة ومؤثر ، كمتلق يتلقى المؤثرات وكشخص ناشط التغير، متصل الانتقاء واعادة التنظيم، وينقل بعضها عن طريق شخصيته وحياته وفنه . اثره المباشر والمرجا ، فى الاتجاهات الثقافية والأسلوبية الواسعة الانتشار وكذا طبيعة واثر اعمال بارزة معينة .

تدفق عناصر منتقاة من كل أنواع العوامل وأنواعها الفرعية المذكورة سابقا ، تتدفق الى الفنان كأنما تدفق من قمع ، حيث يكون الانتقاء وليد الصدفة الى حد كبير ، فيما عدا شىء من التنشئة المرسومة والتربية المخططة . على أن حجم هذه العناصر وقوتها النسبيتين يتعذر ملاحظتهما ، أو التنبؤ بهما عند مولد الفنان ، وان أمكن تخمينها استنتاجا من حياته التالية . فبعد حمله تبدأ المؤثرات الخلقية والبيئية فى أن تلعب دورها وتؤثر فيه ، ويكون ذلك فى البدء محليا أساسا ، وسريع الزوال ، ثم

يغدو متزايدا حيث يصــدر من العـوالم الكبرى عوالم حيـاة الراشدين والثقافة والتقاليد الفنية • وهو فى البداية مستوعب يتلقى المؤثرات ، ثم يغدو معطيا يتزايد ما يعطيه ، وربما بدأ ذلك بصورة محلية ثم يغمر العوالم الكبرى الموجودة في الخارج •

الوضع الاجتماعى الاقتصادى للفنان نفسه فى مختلف مراحل حياته• بوصفه مشابها أو مختلفا عن وضع عائلتــه ورفاقه فى بكور أيامه ، وهل هو أعلى أم أدنى ، مركزه الطبقى من حيث كونه ثابتا أو مرنا ، ومن حيث تأثيره فى مقامه وفرصه ، واحترامه لذاته واتجاهاته من العـالم • موارد عيشــه : عن طـريق الثروة الموروثة ، أو الزواج أو المكاسب الخاصــة (صغرت أو كبرت) ، عن طريق العمل فى الفن أو خلافه • الاعتماد على أنواع معينة من رعاة الفن ، أفرادا كانوا أو منظمات ، أو سياسين أو كنسين ، شعبين أو نخبة ممتازة ، وهل هو يتجه نحو مسـايرة الوضع القائم أو مناهضته داخل الفن وخارجه •

طبيعة بنيته الجسمانية وشخصيته كما حددتها مجموعة مؤثرات قبل مولده وفى أثناء مرحلتى الطفولة والمراهقة • وهل هو سوى أو عصابى وهل نموه غنى بالصحة أو معتل من نواح عدة • تطور اتجاهاته وقدراته العامة الوثيقة الصلة بعمله فيما بعد• ما مر بة من اصابات جسدية والخبرات المؤذية والمثبطة ، والخبرات المعززة للأنا المشبعة المثيرة المشجعة• الاتجاهات المميزة نحو غيره من الأشخاص ، الصداقات والغراميات الأولى ، الاتجاهات نحو مختلف الجماعات والطبقات والنظـم والسـلطات • التنشئة الدينيـة والفلسفية والخلقية أو غير ذلك من التنشئة الأيديولوجية ، والتمشى وإياها أو الخروج عليهـــا • الاظهـــارات المبكرة للاهتمامات والموهبة الفنية • شخصية الفنـــان الناضجة وشخصه بوجه عام : وهل هو ســـوى أو عصابى ، وهل هو متكامل ومتوافق الى حد كبير أو يظهر توترات باطنية ، وصراعات شعورية أو لاشعورية ، القـدرة على معالجـة المواقف البشرية والحقائق العملية ، الميول الانبساطية والانطوائية ، المواقف من أبناء نفس

جنسه أو الجنس المقابل. هل اهتماماته وتربيته رحبية ومنوعة أو تخصصية. التغيرات الكبرى في الشخصية في مختلف مراحل الحيـــاة ، بالنسبة الى الأحـــداث البرانية أو الجوانية ومرتبطة بالنجاحات والاخفاقات والحوادث والأمراض ، وبالعلاقات الشخصية والمهنية السعيدة أو الشقية . وهل هو هادىء ومتزن أو خفيف أهوج ، ناضج أو غير ناضج ، وهـل هو عاقل يضبط نفسه أو أنه شارد متهور ، وهل هو معتاد على أن تتناوبه حالات البهجة والاكتئـاب ، أو الحب والكراهيـة ، حـالاته المزاجية ، ومواقفـه واهتماماته ومناشطه وبيته وقطعه في الأمور في الأوقات الهامة الخاصة من تاريخ حياته ، مثل شجاراته مع أوليائه ونصرائه ، لحظات الالهام التصوفية والوجدية ، التغيرات التدريجية أو الفجائية في الذوق والهدف .

العلاقات العلية لكل ما ورد ذكره سـابقا بالسـمات النوعية لانتاجه الفني ، وبتطوراته وتغيراته الأسلوبية العامة ، وبطبيعة أعمال معينة . والى أي حد تبدو هذه الأمور أنها تنتج عن مختلف طرز المؤثرات المدرجة فيما سلف ، أي عن المنـــاخ السيكولوجي العام أو المحلي ، وروح العصر ، والأحداث والمتجهات الجارية في الفن وغيره ، أثر السـمات والأحـداث الشخصية مثل الشذوذ الجسماني والمرضى ، أو النجاح المفاجىء والصحة والثراء والشهرة ، أثر فنانين معينين أحياء أو موتى أو أثر الاتجـاهات الذائعة .

وعندما نسأل كيف يتوامم الفنـــان والأنماط الكبرى في عصره ، ينبغي لنا أن نقارن بين عمله وبين الأساليب السابقة والاتجاهات المعاصرة ، مع التساؤل عن كيف ، والى أي حد ، هو متطابق معها ومحافظ أو متمرد ومتطرف (راديكالي) ، وما الأشياء التي يحدث فيها رد فعل مضاد ويحاول تجنبها في الفن وكذا التأثيرات الجديدة التي يحاول احداثها . وفي هذه المواقف ، الى أي حد يبلغ تأثره بالعوامل الموجودة في داخل فنه وخارجه، وفي الفنون الأخرى وفي العلم والتكنولوجيـا ووجهـة النظرة العالميـة العامة ؟

٢ ـ التفاعل بين هذه العوامل :

تتحد العوامل العمومية بدرجة أكثر والثابتة والواسعة الانتشار التى أوردناها فى المجموعة ١ ، فتشكل وتوجه الطبيعة العامة للفنون وما يلم بها من التغيرات المعروضة وكذا معالمها الرئيسية ومجالاتها وتحديداتها والسمات العامة لشكلها ووظيفتها على كر عصور التاريخ . وهى تنزع الى المحافظة على تواصل وثبات شامل للشكل والوظيفة فى التطور الثقافى وفى فنون جميع الشعوب المتحضرة. كما تنزع الى تعزيز أوجه الشبه، والتوازيات والتكرارات ، وبذلك تتجه نحو أى اتجاه موحد الخط ، يبقى قائما . أما المجموعات ٢ ، ٣ ، ٤ ، فتنزع نحو تنويع الفنون فى مختلف الأوقات والأماكن والأوساط والطرز والأساليب ، والى تحديد الاتجاهات والسمات الفذة والمميزة بدرجة أكثر فى تاريخ الفنون ، بما فى ذلك تلك التى اختص بها الفنانون الفرادى . وتعزز تلك المجموعات التشعب والتنوع والحركات المتعددة الخطوط الصغيرة منها والكبيرة . ويلاحظ أن أثر المجموعة ٢ يتجلى بصورة أكثر فى الأساليب الاقليمية والفترية ذات النطاق الأوسع والأمد الأطول ، وذلك بينما يتجلى أثر المجموعتين ٣ ، ٤ ، فى الفنانين الفرادى والأعمال الفنية الفردية وأساليب الفترات صغيرة النطاق .

ويتجه المرء فى محاولة التفسيرات العلية لظاهرات فردية ومحلية ، فى الفن الى أن يجد فى المجموعتين ٣ ، ٤ أنواع العلل التى هى أكثر مباشرة ووضوحا وتعجيلا للظاهرة ، تلك التى تتجلى فى تراجم الفنانين ، مثل تكليف يصدر الى الفنان من الملك أو البابا ، أو تغيير الفنان مسكنه من موطنه الى فلورنسة أو باريس ، أو قصة غرام تعس ، أو رحلة الى ايطاليا فدراسة مع أستاذ ذائع الصيت ، أو رفض النصراء لعمل بعد اتمام صنعه . ومع ذلك ، فليس من الضرورى أن تكون هذه أهم الأسباب وأبعدها أثرا ، فان للمجموعة «١» (وهى مجموعة غالبا ما تغفل برمتها)

ومعها المجموعة «٢» توفر الأسباب البطيئة الشاملة التى تؤخذ قضية مسلمة، والتى تنطبق على جميع الفنانين أو على كثير منهم الموجودين فى مكان وزمان واحد ، ومن ثم فهى لا تعلل خصائصهم المميزة •

على أنه ليس فى الامكان التميز بين المجموعات المختلفة تميزا دقيقا • اذ تظهر فيهما جميعا نفس العوامل العامة ، التى تلاحظ مظاهرها الثابتة فى المجموعة «١» ، وتلاحظ مظاهرها المتغيرة فى المجموعات « ٢ ، ٣ ، ٤ » ، فهى تتفاعل بطرق لا حصر لهـا • فان اتصف أحد الأنماط الثقافية القومية بايمان بالتقدم وترك النـاس أحـرارا فيمـا يعملون ، أى بالتحـــررية الفـردية ، اتجه ذلك الى تشجيع حـرية أوسع مدى فى الأيديولوجية والأسلوب الفنى بين الأفراد وبين الجماعات الفرعية القائمة ، وذلك بغير ضرورة الاتجاه الى الثورة العميقة من أجل الحرية • أما نمط الثقافة البالغ الثبات والبسيط نسبيا ، والموجه مركزيا ، كذلك الذى قام بمصر القديمة ، فانه ينزع الى تشجيع ثبات الأساليب ودوامها نسبيا • فأما المجتمع المستمتع بحرية نسبية ، فهو الذى تســتطيع فيه السمات المميزة لدى الفنانين الأفراد أن يكون لها تأثير أشد فى الأسلوب والثقافة •

وسينزع المرء عند محاولته تفسـير تطور الفن والثقـافة ككل ، الى تأكيد العام من العوامل الثابتة والاتجاهات والتكرارات أكثر مما يفعل ذلك فى حالة فنان معين أو أسلوب محلى • فالعوامل والظروف ، أى الخاصيات الفردية المحلية القصيرة الأجل تنزع الى التوقف اذا تعرضت لمسح أشمل، والمرء على حق فى اغفالهـا بقصد ابراز الأنمـاط الكبيرة ، التى جـرى الاخصائيون من مؤرخى الفنــون على تجاهلهـا ، وكثيرا ما أعطوه فكرة خاطئة عنها بسبب تعصبهم الأيديولوجى • ويكون الخطر هنا فى المبالغـة فى تأكيد أوجه الشبه وانتاج نمط من خط واحد مفرط البساطة ، وبينما لا تستطيع دراسة من هذا القبيل أن تلحظ جميع التنوعات الصـغرى أو معظمها ، فانها ينبغى لها أن تقر فى ذهنها أن هذه التنوعات موجودة فعلا

وعظيمة الكتلة والحجم فى المجموع الاجمالى • وكلما تقدم التطور يتكاثر التفاضل الثقافى • وتتزايد مجموعة العوامل « ٣ ، ٤ » وعواقبها أهمية فى مجرى الأمور وخطتها •

ومن المهم أيضا التميز بين العظماء والتافهين من الأفراد (من ناحية قوة النفوذ ، وليس بالضرورة من ناحية القيمة) • ولا جدال فى أن المجال الزمنى والمكانى لفرد مثل سوفوكليس أو لمدينة مثل أثينا ، ليس مقياسا لأهميتهما كمحددين للتاريخ الثقافى • فان تأثيرهما يفيض فيضا بعيدا يتجاوز كثيرا حدود حياتهما ويشكل صورة ما أعقبهما من تاريخ بدرجة أقوى كثيرا مما فعلته قرون اتسمت بقدرات متوسطة فى المناطق الآهلة بالسكان ، ولكن أعوزتها القدرة على الخلق والابداع • وان مما يبعث على الحيرة بوجه خاص ، وهو مع ذلك شىء هام لا بد من تفسيره أولئك العباقرة الأفذاذ الشواذ الذين يبدون غير متوافقين وعصورهم أو سابقين لزمانهم بمراحل • ومع ذلك فكثيرا ما يعسر علينا تبين ما اذا كانوا كذلك أم لا ، فلربما كانت لدينا فكرة خاطئة عن زمانهم ، فيفوتنا أن ندرك علاقتهم به • مثال ذلك أن «ايلجريكو» يبدو اليوم رجلا منتميا لعصره أكثر مما بدا لأعين الناس قبل زماننا بنحو نصف قرن • ولا بد أن سقراط بدا لعين معاصريه شخصا شاذا صعب المراس ، ولكنه يبدو لنا من كثير من الأوجه ، الشخصية التى تتجسم فيها الثقافة الأثينية فى خير أحوالها • ويمثل روجر بيكون الاتجاهات الأولية فى ثقافة العصور الوسطى ، وهو الذى لم تظهر أهميته الا بعد عدة قرون •

والعوامل التى يطلقون عليها عادة اسم « السيكولوجية » يدخل معظمها تحت المجموعة «١» ، بوصفها تركيبات عضوية ووظائف وميولا تشيع بين جميع البشر الأسوياء • وهناك سيكولوجيا طرز منوعة من الأفراد •• (السوى ودون السوى وفوق السوى والشاذ أو اللاسوى والمنحرف والعصابى والذهانى •• الخ) ، وهى تسمى أحيانا باسم « علم الخلق »

أو « علم نفس الأفراد » ، وهي تقع تحت المجموعتين « ٣ ، ٤ » ، ولاشك أن هذه الطرز من الشخصية مهما تنوع تصور الناس لها ، تظهر فى كثير من الثقافات وعصور التاريخ ، ان لم تظهر فيها جميعا . ومن المسلم به أن فردا بعينه مثل فنسنت فان جوخ ، ليس مجرد طراز ، وان مثل طرزا كثيرة . وهو بوصفه مزيجا ومجموعة منتقاة متغيرة وفذة من السمات ، ينبغى أن يعتبر فى ظل المجموعة «٤» .

ويعلم القارىء أن علم النفس ظل حتى القرن العشرين لا يعالج الا قليلا نسبيا آثار نوع محدد من الثقافات والنظم والمذاهب الاجتماعية ، فى الطبيعة البشرية كما أنه لم يتناول تناولا يذكر ، الوسائل المختلفة التى تمدل بها ثقافيا الاستعدادات البشرية الأساسية . وقد ظهر أن الشىء الكثير مما كان السيكولوجيون الأوائل يعدونه شيئا شائعا بين البشر جميعا يعد دالا على الثقافة التى كان علم النفس ينتسب اليها . ثم تطورت فى الفترة الحديثة دراسات موضوعية ومقارنة بدرجة أكثر لتلك الظاهرات فى صورة « علم النفس الاجتماعى » ، و « علم النفس الثقافى » ، وهى كعوامل اجتماعية فى الفنون أدخلت تحت المجموعتين ٢ ، ٣ ، ويمكن القول بأن العلوم الاجتماعية القديمة وجهت اهتماما أكبر الى الأنماط التى هى أكبر حجما وأطول دواما الموضوعة تحت المجموعة ٢ ، فأما الأنماط الصغرى والموجزة والمحلية المندرجة تحت المجموعة ٣ ـ وهى لاتقصد «العائلة» ، بل طرزا معينة لوضع العائلة فقد درست وبحثت على يد أطباء الأمراض النفسية وعلماء التحليل النفسى أكثر مما درست على يد علماء الاجتماع العام . ذلك أن العلوم الاجتماعية والثقافية تنزع الى اعادة قدر أكبر قليلا من الاهتمام بالنتاجات الموضوعية ، والسلوك الجماعى الصريح ، وأنماط النظم منها بالأفكار والمشاعر والبواعث الجوانية التى تصحبها ، أما فى علم النفس فان التأكيد غالبا ما يكون على نقيض ذلك .

وهكذا يتبين للقارىء أن الصعوبة الواضحة فى التمييز الدقيق بين

محددات الفن الاجتماعية والسيكولوجيـــة تؤكد ما سبق أن قررناه فى الأقسام السابقة ، وهو أن النوعين متداخلان أحدهما فى الآخر بصـــورة لا تكاد تنفصم عراها • ذلك أن الظاهرات السيكولوجية تكاد تكون كلهـا اجتماعية بصورة جزئية بعد عهد الطفـولة المبكرة كمـا أن الظـاهرات الاجتماعية تكاد كلها تكون من سلوك جماعى ذى باعث سيكولوجى • اذ لا مشاحة فى أن أشد النساك أو المتعبدين اعتزالا للناس وأن الفنـان الذى يلتمس الفرار من المجتمع ـ يتأثر فى صميم أفكاره الجوانية ذاتها بما تلقى فى الطفولة الباكرة من رعاية وتعليم واذا فلا جـدوى من الفصل القاطع بين العامل الاجتمـاعى والعامل النفسى • ولـكن من الخير بكل تأكيد أن ندخل فى حساب تفسيراتنا للفن ما للفـرد من نواحى الفـردية والذاتية والخبرة ، فضلا عن ادخال أنماط السلوك الجماعى وتاجاته •

والتطور الثقافى يعد شيئا نفسانيا بمعنى اجمالى طبيعى ، فهو عمليـة تغير ونمو فى الأفكار البشرية والاتجاهات والأفعال والنتاجات عن طريق التعلم بالخبرة والممارسة • وتنطوى جميع أفكار أى فرد وأعماله داخل أية ثقافة على علاقاته بغيره من الأفراد والجماعات والنظم على أن بعضها له صفة اجتماعية مباشرة ووافية أكثر من غيرها ، على حين أن بعضها الآخر يؤكد علاقاته بالأشـياء المادية كالأدوات والبيـوت ، والطعـام والنقـود والملابس والأسلحة والمركبات • فهو يرغب فيها ويستخدمها • وهى تساعد على تشكيل أفكاره • والحق أن عاملا « ماديا » أو اقتصـاديا فى حياته أو عاملا «اجتماعيا» ـ «جماعيا» يكون على الدوام سيكولوجيا أيضا ، وكل مافى الأمر أنه دور واحد مختار من أدوار قيامه بوظائفه الشعورية الكلية • فان التضاد بينها أو الجدل حول أيها أعظم نفوذا يقـوم عـادة على ضرب من التبســيط الاعتباطى كما يحـدث من تعريف العـامل السـيكولوجى بأنه لا ينطوى الا على السمات التى هى أشمل وأعم سمات الفكر والسلوك• ولكى يتمكن الوضع الاجتماعى الاقتصادى من التأثير فى الفن أو الذوق لا بد له أن يؤثر فى تفكير الناس وبذا يصبح عاملا نفسانيا بالاضافة الى

كونه عاملا اجتماعيا اقتصاديا . بل يبلغ الأمر أنه حتى الوراثة الفردية تعد الى حد ما نتاجا اجتماعيا وثقافيا بفضل ما يحدث بين الناس من تزاوج وعادات زواج . على أن ما فى الفرد من استعداد وراثى لا يحقق نفسه الا عن طريق تفاعله مع غيره من أشخاص وما لهم من نتاجات . واذن فانه لأمر مضلل أن نقرر نقطة الخلاف فى التفسير التاريخى على أنها ازدواج بسيط بين العامل النفسانى والعامل المادى أو الاجتماعى الاقتصادى. وفى الامكان تقريرها بلغة السيكولوجيا من حيث القوة النسبية لمختلف أنواع الحوافز فى مختلف الأوقات والأماكن ، مثال ذلك التضارب بين الترف والسلطة والجاه فى هذه الدنيا وبين المسرات والمتع المعتدلة لحياة بسيطة غير مترفة أو بين هذين الوضعين معا وبين الأمل فى الآخرة أو الفرار من الوجود . على أنها من جهة أخرى يمكن أن يعبر عنها بلغة مادية بحتة كما هو الشأن فى الاعتقاد بأن الفكر كله انما هو فى حقيقته النهائية سلوك صادر من ذرات نشيطة . وفى كلتا الحالتين ينبغى أن توصف مختلف المقومات العضوية والثقافية بأنها تخترق بعضها بعضا على الدوام وأنها تنقسم ثم تعود فتمتزج بغير انقطاع . فكل منها يؤثر فى سائرها جميعا . كما يحدث فى الفنى من تهذيب للدوافع الجنسية والعدوانية وكذا فى الأثر المتبادل للفن والمجتمع والتكنولوجيا والدين .

وبدلا من مواصلة الجدل فيما لهذه المعانى التجريدية المتداخلة من سلطان نسبى على الفن فان تتبع الترابط بين عدد جم وأنواع كثيرة من العوامل المحددة تحديدا أكثر سوف يعود علينا باستثارة أكبر . على أن هناك شرطا ضروريا لا بد من توفره لمثل هذه الدراسة هو الوصول الى تعريف أوضح لكثير من الطرز والأساليب المورفولوجية فى جميع الفنون. وينبغى ربط هذه بطرز للفرد (الفنان والمتذوق) والتركيب الاجتماعى تعادلها فى درجة وضوحها وتحديدها ويكون ذلك مثلا فى العوامل التى يتفاعل معها الفن ، «أ» عوامل الاستعداد البيولوجى كالطرز العنصرية

والسيكولوجية مثلا . «ب» الطرز السيكولوجية السوى منها والمصابى كطراز المفكر والعملى والهستيرى « والانخصارى » والجنونى والجنسى المثلى والجنسى الغيرى والكلاسيكى أو الأبولونى والرومانتيكى أو الديونيسى ، «جـ» الطرز الاجتماعية الاقتصادية كالقرية الزراعية البدائية والنظام الاقطاعى والرأسمالى والشيوعى مع الاشارة الى مختلف ضروب ما قد يكون فى كل منها من تفاوت فى المرتبة .

وفى مثل هذه الأبحاث لزام علينا ألا تقتصر معرفتنا على درجة الارتباط الايجابى أو السلبى بين مجموعات مختلفة من المتغايرات بل ينبغى أن تشمل كذلك التأثير النسبى لمختلف العوامل فى أساليب الفن واتجاهاته ولبلوغ تلك الغاية لا نحتاج فقط أن نعرف أن هناك علاقة علية ولكن ينبغى لنا أن نعلم أى العوامل ينزع أن يكون سابقا من الناحية الزمنية وبالتالى يكون أقدر على التحديد .

ولكى نصل بعملنا الى أتم غاية ينبغى أن يضع التفسير العلى فى بعض حسبانه القوى التى تتجه الى جعل جميع الفنون والفنانين متشابهين فى بعض النواحى ، وكذا الى جعل جميع الفنانين العاملين فى نفس أسلوب فترة ما متشابهين فى نواح اضافية ، ويبرز المؤرخون وكتاب السير أوجه الخلاف ، ويرى الناس أن التفسير انما هو مسألة تفسير الفروق وكثيرا ما يقنعون ببضع أحداث وظروف درامية فى حياة الفنان ، تبدو غريبة تماما لتفسير تلك الفروق ، وبدلا من ذلك ينبغى للتفسير أن يأخذ فى اعتباره مجموعات العوامل الثلاثة كلها مع التأكيد اللازم على العوامل التى تبدو بالغة الأهمية من وجهة نظر المرء الراهنة . وليست هذه بالضرورة أشد مجموعة من العوامل أثرا فى الجملة ، ذلك أنه فيما يتعلق ببحث معين أو هدف عملى فان مجموعة من تلك العوامل قد تبرز جديرة بأكبر قدر من الاهتمام ، كأن يكون المرء مهتما بما يمكن عمله لتشجيع الانتاج الفنى عن طريق رفع المستوى الاقتصادى للفنان .

وعندما تدور المسألة حول أمر بالغ التخصص كما هو الحال فى تفسير تغير أسلوب «فان جوخ» عند انتقاله الى باريس أو الفرق بين ايل جريكو وفيللا سكويز بوصفهما أسبانيين من أبناء القــرن السابع عشر ، يستطيع المرء دون ما لوم تجاهل الغالبية العظمى من العـوامل العليـة المتضمنة فى الموضوع ، أجل يستطيع المرء تجاهل معظم العوامل التى ظلت ثابتة كالهواء الذى نتنفس والماء الذى نشرب باحثا بدلا من ذلك عن عامل ما هام اتنابه بالغ التغير أو الاختلاف بالنسبة الى ما بين الأساليب الفنية من فروق وهذه يمكن أن توجـد فى المجمـوعات ٢ ، ٣ ، ٤ أى فى الوراثة وفى البيئـة الفيزيائية والبيولوجية ، أو فى البيئة الاجتماعية أو الثقافية أو الفنية أو فى عوامل منتقاة من بين هذه جميعا •

ومن الخير أن نتذكر ثانية عند هذه النقطة أن طرز « العوامل العلية » مثل الوراثة والبيئة وأنماط الثقافة المحليـــة انما هى أسماء لسبل معقـدة تدفق فيها الطاقة الفيزيائية وتظهر نفسها وذلك بوجه خاص فى نشاطات الكائنـات العضـوية البشرية ، على أن وصفها بمثل تلك المصطلحات أمر أخرق مضجر ، بل محال أيضا فى ظل ما لدينا اليـــوم من تفرقة ، اذ الأوفق أن يقال ان الوراثة والبيئة هى التى تجعلنا ما نحن عليه أى أن أنماط الثقافة تؤثر فى أنماط الفن ، والعكس بالعكس • على أننا ان رمنا فهما أعمق وجب علينا أن نحلل هذه المعانى المجردة الغامضة الى معان أكثر تحديدا وأن نربطها بحالات معينة •

٣ ـ الطرز التاريخية للتنظيم الاجتماعى :

طرز الايديولوجيا والتكنولوجيا والفن المرتبطة بها •

خصصنا الأقسام القليلة التالية لكى نلخص لك فيهـا بايجاز بعض الترابطات المتكررة بين: «أ» طرائق الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية• «ب» التكنولوجيا «جـ» المعتقدات والاتجاهات الفلسفية والدينية نحو العالم• «د» طرز الفن العامة واتجاهاته • ونحن لا نميز بينها على أساس اجتماعى

بحت ولكن بوصفها طرائق حياة كثيرة التنوع تنطوى على مقومات ثقافية وفيرة •

وليست هذه بأية حال خطة ذات خط واحد ولم يدر بخلدنا أن نقترح عليك تابعا مضبوطا جامدا لمراحل شاملة لكل شيء • بل اننا عمدنا الى اظهار بعض الروابط المتواترة والضرورية فيما يبدو بين المراحل الاجتماعية والمراحل الفنية ، على أننا أكدنا أيضا أن كثيرا من الأساليب المختلفة قد تنشأ داخل طراز واحد من التركيب الاجتماعى •

وليس هناك ترابط دقيق بين مراحل الفن وبين مراحل المقومات الثقافية الأخرى • كذلك ليس هناك أى ترابط بين مراحل الفنون المختلفة • وربما شملت مرحلة رئيسية اجتماعية وسياسية ـ كأية امبراطورية عسكرية استبدادية ، اذا هى دامت طويلا بمكان معين ـ تابعا متنوعا من الأساليب الفنية ، كما حدث بروما بين عهدى أوغسطس وثيودوريك • غير أن طرازا اجتماعيا سياسيا عاما مثل دولة المدينة الصغيرة المستقلة ، أو النظام الاقطاعى ليس مرحلة مفردة فى تتابع تاريخى زمنى مفرد ، ولكنه يعد طرازا ثابتا متكررا ، ذلك أن محتواه (مضمونه) الثقافى متغير الى درجة كبيرة ، يمكن أن ينقرض فى بقعة معينة كما يحدث لدولة المدينة ، حين تمتص فى مملكة أو امبراطورية كبيرة ، ثم تعود الى الوجود بتفكك الوحدة الكبرى • وقد تكرر حدوث هذا الضرب من تغير الوضع بايطاليا ، لمدن مثل رافنا وفلورنسا وبيزا والبندقية •

ولو تأملت طرازا اجتماعيا سياسيا تأملا تجريديا لما وجدته سوى جزء من هيكل نمط ثقافة كلى • فان طراز الامبراطورية العسكرية هو من المرونة بحيث يتسع للأساليب الفنية والثقافات الكاملة المنوعة مثل ما حوته امبراطوريات أشور والصين فى عهد امبراطوريتى تشو وصنج وروما وبيزنطة والحكم الأزتيكى بالمكسيك • ويدلنا الاستقراء على أن الأمثلة المتأخرة من طراز معلوم تنزع الى أن ترث وتتمثل الشيء الكثير من فن

الأمثلة التي سبقته وثقافتها ، سواء أكانت من طرازها أم من طرز أخرى• فعلى هذا النحو امتصت الامبراطورية الرومانية عناصر من مجموعة طويلة من الامبراطوريات السابقة ، ودول المدن والقرى ، منها ما له حكومة طاغية أو حكومة أوليجركية أو اقطاعية وبعضها ديمقراطية ، وأن مدينة صغيرة كالبندقية أو كيوتو لربما ورثت ثروة ثقافية عن أسلاف أكبر منها رفعة مثل روما والصين في عهد أسرة تانج ، وفي مثل هذه الحالات تبدو طرز الفن وأساليبه التي تنتج عندئذ ، كأنما لا تعود الى طراز الاطار الاجتماعي والسياسي أو الاقتصادي بقدر ما تعود الى المقومات الثقافية الأخرى التي مليء بها ذلك الاطار على يد الجهود السابقة التي بذلها شعبه وغيره من الشعوب •

ولا يخفى أن بعض الفنون وبعض طرز الفنون أكثر اعتمادا من غيرها على الاطار الاجتماعي الاقتصادي والسياسي • فهي أشد اعتمادا على ما لنصراء الفنون وأوليائها من ثروة وسلطان سواء أكانوا أفرادا عاديين أم رسميين أم كنسيين أم علمانيين • وهي تكشف عن أذواق ورغبات أولئك الأولياء بشكل أوضح بتكيفاتها الوظيفية وموادها الغالية وبراعة صنعها وتمجيدها لكل ما يرمز الى منزلة الارستقراطية • فالعمارة (كما في الكنائس والقصور) وتخطيط المدن (كما في ميكيناي وكاركاسون) والرياش المزخرف والملبس (المزركش) والصور والتماثيل التي تصور أبطال الكنيسة والدولة وموسيقى دوائر البلاط وطقوسها • كل هذه تنتسب الى هذه الفئة•على أن الأغاني البسيطة ورقصات الريفيين والقصص الخرافية والأساطير أقل ارتباطا وثيقا بأي طراز معين من طرز الاطار الاجتماعي • اذ في امكان المغتربين من البدو الرحل الذين لا يكادون يملكون من حطام الدنيا شيئا ، حمل الأغاني الشعبية معهم حيثما ذهبوا محتفظين بذكريات الماضي ، فيضيفون اليها أشياء من عندياتهم • وواضح أن الثورات والفتح الأجنبي لا تستطيع القضاء عليهم بسهولة ، ولو أن النظام الجديد كثيرا ما يحاول سحق كل من يعارضه •

ومع ذلك فالفن الشعبى لا يفتقر الى الأهميـة الاجتمـاعية • ففى امكاننا أن نصل الى قدر كبير من الاستنتاجات حول تاريخ مجمـوعة من الناس بتقصى ما تمتدحه الحكايات والأغانى ، وما تتوق اليه وتخلد ذكراه سواء أكان بطلا شعبيا له مآثر بطولية معينة أم صورة لامرأة بشـكل ربة أو شيطان أم أم أم زوجة أم خليلة• أم وطن يحن اليه الأسرى • بل ان الموسيقى الآلية البحتة نفسها ، تستطيع أن تظهر صلاحيتها لأن تستخدم فى كاتدرائية ، أو استعراض عسكرى ، أو صالة رقص ، أو صالون أحـد الأثرياء من النصراء •

وفى كل فن تقريبا جرت العادة بأن تكون الخلفية الاجتماعية أوضح فى الأمثلة التى تصنع من أجل دوائر النخبة الممتازة من الطبقة العليـا ، فى بيوت الأثرياء ، والحـدائق والرياش ، وفى دور المسـارح والعربات والمواكب والثياب • ولا غرو ، فان هذه جميعا تتطلب نفقات طائلة كمـا أنها توجه فى المعتاد نحو أذواق العلية وذوى النفوذ سواء أكانوا بشرا أم آلهة • أما الفن الشعبى فى قديم الأيام فالأرجح أن صانعه ومستخدمه على السواء هم عامة الشعب الذين كان حظهم فى هذه الدنيـا حتى القرون الحديثة أشد تماثلا وتشابها • فهو مترع بالاشارات الى الملوك والملكات ، والقصور ، والذهب والجواهر ، على أنها تذكر كأشـياء بعيدة المنـال من محض نسج الخيال • والأدب الشعبى (الفوكلور) شىء لا سبيل الى سرقته ولا مصادرته ، وهو شىء سـهل الحمـل والنقـل ، حيث يلقى الشـعراء والمنشدون والموسيقيون المتجولون الترحاب فى الأكواخ والقصـور على السواء ، وكثيرا ما تعيش أعمالهم المجهولة المؤلف دهرا طويلا بعد سقوط الامبراطوريات •

والتركيب الاجتماعى ليس اطلاقا العامل المحـدد الوحيـد للفن • أجل انه فى الواقع مؤثر قوى بعيد المدى لا فى حقل الفنـون فحسب بل وفى المقومات والأنماط الأخرى للثقافة أيضا • وتختص أنواع مميزة من

أنماط التنظيم الاجتماعي الواسعة النطاق بالارتباط بطرز معينـة من الفن تتسم بالتحرر والمرونة • ولن يستطيع أى انسـان منا أن يتنبأ بصـورة محددة ، بناء على ما اجتمع لديه من معرفة بالطراز الاجتماعي الاقتصادى، ولا بما سيؤول اليه حال أساليب الفنون ولا بالمضمون الديني والأيديولوجي الذى ستصير اليه الثقافة • على أن فى امكان المرء منا أن يتوقع مع شيء من الثقة هذه الأنماط ، فأما التفاصيل المتميزة فسوف تحددها عوامل أخرى• وهذه الأشكال العامة هى التى سنقوم ببحثها ودراستها فى هذا القسم • وغنى عن البيان أن بعض الارتباطات تتسم بقدر من الوضوح وربما بدت أضأل شأنا من أن تستحق الذكر ، على أنها على كل حال جديرة بالاهتمام نظرا لأن بعض المدارس الفكرية تنكر كل ارتباط على الاطلاق الا ما كان ارتباطا عارضا وليد الصدفة البحتة •

على أن الارتباط من الكثرة بحيث يدل على وجود شيء من العلاقة العلية ـ وان تكن علاقة مفككة كثيرة التغير ـ وهى تجرى الى حد ما فى كل من الاتجاهين ، فان للفن شيئا من التأثير على الاتجـاهات الاجتماعيـة والعكس صحيح • ولا شك أن القـول المأثور عن أندرو فلتشر (١٧٠٣) يحوى نصيبا من الصحة : « خبرنى بطريقة انشاد أغانى أمة ما ثم لا يعنينى بعد ذلك من يسن لها قوانينها » • ويرى الناس أن المارسـليز والنشـيد الدولى ، أغنيتان ثوريتان ، وأن نشيدى احكمى يا بريطانيا ـ ويحفظ الله الملك أنشودتان قوميتان • وكثـيرا ما يعزز الفن المواقف والاتجاهات الاجتمـاعية سـواء منها الداعيـة الى التمـاسك والتكامل أو الى التفكك والتبدد ، والتى تجرى فعلا فى النسيج الاجتماعى نفسه ، وذلك بدلا من أن يمسك فيها بزمام المبادأة • ولكن الواقع أن النـوعين يجريان عـامة متقاربين معا تقاربا وثيقا بحيث يصبح من العسير الاشارة الى وجود أسبقية منتظمة بين أحدهما والآخر •

ومن العسير العثـور على مثـال لأى فن ليس له بعض الدلالات أو

الآثار الاجتماعية بصورة مباشرة أو غير مباشرة • ذلك أنه حتى التجاهل المطلق للموضوعات الاجتماعية أو غيرها من الموضوعات الواقعيــة كما هو الشأن فى فن الروكوكو الزخرفى والفن المثير للشهوة الجنسية ، قد يكون له مغــزاه ودلالته ربما بوصفه فرارا من المشــاكل الاجتمــاعية من جانب أرستقراطية مترفة راسخة القــدم من أمد بعيــد ؛ أو قد يكون تعبيرا عن عدم الاكتراث أو الاحتقار • ومهما يكن من شىء فان العوامل الاجتماعية الاقتصادية تعد على الجملة ودون أدنى ريب ، أكثر أساسية وأبعد أثرا من العوامل الفنية • فانها تصل الى كل زاوية من زوايا حياة الجماعة بما فى ذلك فنونها ، وذلك فى حين أن كثيرا من زوايا تلك الحياة قد تكون بعيدة كل البعد عن أن تمسها يد الفن الا فى حدود أشد الأشكال رتابة وبدائية• وفى اعتقادى أن لنا ما يبرر افتراضنا أن المعــالجة الاجتمــاعية الاقتصــادية للفن ستواصل امدادنا بتفسير جزئى ذى بال للظاهرات الفنية العام منهــا والخاص •

وهناك نواح كثيرة أخرى للتنظيم الاجتماعى تلقى فى بعض الأحيان ضوءا أكبر على تكوين الأساليب • ومن بين هذه الأنواع المختلفة اختلافا مطلقا من أنماط ودرامات الحياة العائلية ومن العلاقات بين ذوى اللحمة الوثيقة من الأقارب الذين يعيشون معــا ، والأواصر الدائمــة بين المسنين والصغار وبين الأجيــال الكبرى والصغرى فى كل نوع من أنواع النظام الاجتماعى ، يقول شكسبير : « ان الهرم المتغضن والشــباب لا يستطيعان تعايشا فالصبا مترع بالمسرة والهرم مثقل بالهمــوم » ، وهو قول يحــوى نصف الحقيقة • فليست العبرة بالفارق فى القدرة على الملاذ بقدر ما هى فى صراع الشهوات أى رغبة الهرم لكبح شهوات الصغار وغرس ضبط النفس الحصيف فيهم ، ورغبة الشباب فى الافلات واطاعة النزوة الكامنة • وربما حسد كل فريق الآخر فى بعض الأحيان وهذا هو موضوع أبدى للفن متميز الى حد ما ولكنه مرتبط بالنمط الاجتماعى العام وذلك نظــرا

لـــا تتجه اليه الديمقراطية العصرية من منح الشباب قدرا موفورا من الحرية .

وليست طرز الحياة الاجتمـاعية التي سـيرد وصفها في هذا الفصل مراحل زمنية قاطعة ، وهي على الجملة واردة بنفس الترتيب التقريبي الذي ظهرت فيه أولا وازدهرت ، وان لم تمر بعض الشعوب بها جميعا . على أن بعض الطرز ظلت باقية ، ولكن في أشكال أخرى متغيرة ، أثنـاء فترات تالية، حتى أيامنا هذه، ولمعظمها نظائر تشابهها جزئيا في عالمنا العصري؛ وتظهر الطرز البدائية بعيدا عن مراكز الحضارة المتقدمة . فان الجماعة أو الثقافة التي تحتفظ ببعض سمات بدائية في عالم حضري صناعي يمكن أن تمعد - ما لم تكن معزولة عزلا تاما - الى امتصاص بعض السمات من جيران لها أكثر تقدما . وهكذا فان قبيلة عصرية تحتوي أيديولوجيتها على الاثارة كما ورد في القرآن الكريم القليل من الشيء من نظرية الأرواح والسحر قد تستخدم الآلات الكهربية والسينما والسـيارات والطائرات ، فهي قد تكون بالغة البدائية في بعض النواحي ومتقدمة في نواح أخـرى وتجمع بين سمات البدائية والتقدم في نواح أخرى كذلك ، كما هو الحال في الجمع بين السحر والمسيحية . فان نفس القديس أو نفس الرب قد يطلق عليه اسم « مسيحي » واسم غير مسيحي ، لهما دلالات جد مختلفة ، وواضح أن مثل هذه التغيرات تؤثر في الفن ليس فقط من حيث ما يشتريه الناس من الخارج ، بل أيضـا من حيث ما يصنعونه وما ينجـزونه . فقد تكون فنونهم التقليدية ضائعة تماما أو ضائعة ثم مبتعثة من أجل أغراض تجارية ، أو مختلطة بفنون متحضرة شائعة .

وتستطيع بعض التغيرات المذهبية (الأيديولوجية) البعيدة المـــدى التقدم في ظل ظروف معينة بينما يظل التركيب الاجتماعي والسياسي ثابتا الى حد ما والعكس بالعكس . على أن احتفاظ جماعة ما بتركيب اجتماعي بدائي نسبيا أو الارتداد اليه بعد تقدم سابق لا يحول على الدوام دون تحقيق انتاج هام في الفنون . ومع أن بعض أنواع الفنون تســــتوجب

توافر نظام اجتماعى معقد وتكنولوجيا علمية فان توافرهما ليس ضروريا لجميع الأنواع • اذ الواقع أنهما تنزعان الى عرقلة بعض الأنواع الأخرى• وهذا يفسر ما نشاهده مرارا وتكرارا من روح بدائية فى الفنانين فى مجتمع معقد ، وكذا احساسهم بأن العلم والحضارة والبيروقراطية والحكومة تناصبهم العداء •

(٤) الجماعات المتنقلة ذوات القربى : جماعات الصيد والرعى : الطرز قبل التاريخية وبقاياها العصرية

كانت طريقة العيش فى العصر الحجرى القديم على وجه الجملة أقل ثباتا واستقرارا من الناحية المكانية من طريقة العيش فى العصر الحجرى الحديث ، فكان الحصول على الطعام يتم عن طريق القنص وصيد السمك وجمع المنتجات النباتية البرية كالبندق والجذور ، فحيثما توافر القدر الكافى من الطعام البرى وانعدام وجود ضغط كبير من الأعداء ، كان رجل العصر الحجرى القديم غالبا ما يظل آمادا طويلة مقيما بنفس المنطقة الجغرافية ذاتها • وراحت الجماعات المفككة القرابة التى انتظمت فى قبائل فيما بعد تشيد قرى على التلال وعلى ضفاف الأنهار بالقرب من مصادر الطعام الوفيرة ، على أنهم كانوا ، اذا حلت العصور الجليدية أو اذا تعرضوا للهجوم ، أكثر جنوحا الى الاقامة فى الكهوف • ولكنهم لم يكونوا يفضلون سكنى الكهوف الا فى مثل تلك الحالة وحدها • وكانت المساكن هزيلة غير دائمة وان استخدمت بعض مواقع المخيمات والكهوف لعدة مئات أو آلاف من السنين • وكان كثير من تلك الكهوف يستخدم فى الشعائر الدينية والسحر أكثر منه فى السكنى والاقامة ، وكانت الرسوم ترسم عليها بالألوان أو تحفر على جدرانها وعلى الصخور الخارجية • وهى تصور قطعانا من الحيوان ومناظر لكائنات بشرية وهى تقوم بالصيد والقتال والرقص • وتختلف طرز الرسم ، فهى اما أشكال فجة أشبه بالعصى واما

واقعية صميمة تتجلى فيها المهارة والاحكام • وبعض التماثيل الصغيرة ، التى يرجح أنها من التمائم السحرية يؤكد الأسلوبية (التمسك بأسلوب ثابت) والتصميم ذى الأبعاد الثلاثة ، لا الواقعية المـرئية • وليس فى امكاننا الآن أن نقطع ، أيهما كان الأسبق • فان الصور الملونة على الجدران الداخلية ونحائت الصلصال على الأرضيات كانت أشياء ثابتة الى حد ما • وفى كثير من الكهوف المنعزلة التى هجرت فيما بعد وأغلقتها يد الطبيعة ونسيها الناس ظلت تلك الأعمـال الفنية خالدة الى يومنا هـذا • وهى مستثنيات من القاعدة العامة القائلة بأن انسان العصر الحجرى القديم لم يكن لديه إلا القليل أو لا شيء من الفن ذى الطابع المتبلور (الراسخ) الرصين أو الضخم • وفيما عدا ذلك فان جميع مقتنيـاته كانت قليـلة وكانت فى الأغلب صغيرة الحجم خفيفة الوزن ، يسـهل حملهـا أو تركها بعـد استخدامها • وقد ظل آمادا طويلة من الزمان لا هم له الا متابعة القطعان المتوحشة المتحركة من مكان الى آخر والبحث عن مصادر جديدة للطعام النباتى البرى ، كلما استهلكت المصادر الأولى أو كلما اضطرته جمـوع الأعداء الى أن يضرب فى الأرض •

وكانت حياة الرعى مع القطعان المستأنسة وتربية الحيوان والزراعة الناشئة ، من الخصـائص المميزة لمرحلة العصر الحجرى الحـديث فى التكنولوجيا ، وقد تزامنت فى بعض المناطق مع نمو الزراعة ، وفى بعض الأحيان سبقت وسادت احداهما الأخرى وفى أحيان أخرى انقلب الوضع • وكانت حياة الرعى فى جوهرها أحفل بالتنقل من حياة الزراعة ، ولكنها كانت تتفاوت بين حياة الترحل المتطرفة وبين الحياة المستقرة التى كانت فيها القطعان والأسراب تساق جيئة وذهابا داخل منطقة محـدودة ابتغاء الوصول فى مختلف الفصول الى كلأ أوفر ، ولم يصبح الرعى آمنا أو مكتملا بالزراعة الا فيما بعد • وعندئذ انحصر داخل حدود أكثر ضيقا • فصار فى الامكان تركيزه بصورة أكثر اسـتقرارا فى قرية أو مـركز

حضرى • وجدير بالذكر أن التنظيم الاجتماعى أثناء مرحلة الرعى ، شأن مرحلتى الصيد والزراعة المبكرة ، تطور بصفة رئيسية على أسس من صلة القربى : اما من ناحية الأب أو من ناحية الأم • وكان يتولى الحكم رؤساء وراثيون أو منتخبون ومجالس من الشيوخ • واتجهت السلطة تدريجيا ـ وان كانت هناك استثناءات كثيرة ـ الى التركز فى أيدى رؤساء وأقيال وراثيين • على أن نفوذ الكهنة والشامانيين Shamans (الأطباء المشعوذون) كان قويا كذلك • وكثيرا ما كانت السلطات السياسية والدينية السحرية تجمع معا •

وفى رأيى أن المراحل المبكرة للحياة القبلية المتنقلة لا بد أنها كانت خالية تماما من كل طمأنينة ومحفوفة بالمخاطر من حيث موارد الطعام والأمن من شر الأعداء • وربما كان انسان ما قبل التاريخ فى الأغلب الأعم ولحسن حظه غير مدرك لانعدام أمنه ، ولذا ينبغى ألا تنسب اليه جميع المشاعر التى كانت تساورنا لو كنا فى مكانه • غير أن الحياة القبلية العصرية يتجلى فيها فى مثل هذه الظروف اتجاه الى ابداء المخاوف من المجهول مع جهود قلقة مشفقة لتجنب المحظورات وطرد الأرواح الشريرة ، سواء منها البشمة أو السلفية(١) • وعندئذ صارت صور الحيوانات وغيرها من الظاهرات الطبيعية تجسم كطواطم وكأرواح فى طوقها أن تكون معادية أو واقية • ولا بد أن بدايات الفن البسيط الذى ألهمته الأرواحية animism والطوطمية فى خاماته Media المختلفة ، قد ظهرت فى أحيان كثيرة فى ثقافة العصر الحجرى القديم • على أن العدد والآلات القابلة للحمل والأسلحة والثياب المصنوعة من الحجر والعظام والخشب

(١) يشير والتر آبل الى انه حدث أثناء العصر الحجرى الحديث وأوائل عصر المعادن ، أن الخرافات كانت تصور الأبالسة والوحوش البشمة فى صورة الكائنات القوية وتمثل الأبطال ، والكائنات الايجابية المعوانة فى صورة الضعف . على ان الميزان تحول بعد ذلك (كما هو الشأن فى العصر القوطى الاوربى) حيث أصبحت الكائنات الشريرة تعد ضعيفة عاجزة تلقاء وجود مخلص قادر على كل شىء وقد يبين بروة . انظر The Collective Dream in Art. (كامبريدج الأمريكية) ١٩٥٧ ص ص ١٤٤ ـ ٤٠٤ .

والأصداف والجلود وألياف النباتات ، كانت أوسع انتشارا واستخداما فى تلك الحقبة • وتدل بعض هذه الأشياء على وجود اهتمام جمالى بالشكل والزخرفة يسمو كثيرا فوق الاحتياجات النفعية البحتة • وتشير الدلالات الحديثة الى وجود تجارة مبكرة غطت مناطق شاسعة ، شملت سلعا من أمثال الطران والكهرمان والأصداف وقطع من المعدن الخام •

والمقتنيات الدائمة تكون صغيرة نسبيا من حيث المقدار والتنوع فى أية جماعة ليس لها مقر ثابت ، رغم أن الجماعات الرعوية يمكنها أن تكدس أعدادا وفيرة من الحيوانات والخيام والمتاد والأوانى • والظاهر أن بعضا من أقدم الجماعات البشرية ، بل حتى السابقة على البشرية حاولت طرد جماعات أخرى من أراضيها ، بيد أن امتلاك مناطق محددة كان من شأنه أن يجعل الاحتفاظ بها أمرا عسيرا على قبيلة متنقلة •

وجدير بالذكر أن أواصر القربى فى النوع القبلى من النظام الاجتماعى تعد بالغة الأهمية فى تحديد نوع الاتجاهات والأفعال التى تجرى داخل الجماعة وبينها وبين الجماعات الأخرى • ثم لا تلبث هذه فى النهاية أن تتطور الى قواعد تفصيلية محكمة تحدد قرابة العصب والدم ، والميراث وزواج الأقارب وزواج الأباعد ، وكثيرا ما تكون مفاهيمهم عن سفاح المحارم Incest والمحظورات المانعة لعلاقات معينة داخل العائلة مفاهيم متزمتة عادة • وتتطور هناك تشكيلات منوعة من العائلة وصلة القربى مع الاتجاهات المختلفة فى تعدد الزوجات وتعدد الأزواج والاكتفاء بزوجة واحدة والبتولة والعفة والزنا • وقد تكون الغيرة دافعا قويا أو عديمة الوجود تقريبا • وكل هذه الاتجاهات والعلاقات الاجتماعية تعبر عنها الفنون الشعبية التى توجد فى المرحلة القبلية •

ان طراز الحياة المتنقل الذى ليس له مقر ثابت لا يزال قائما فى صورة معدلة الى يومنا هذا ، فقد ظهرت عصابات متجولة من اللصوص والقراصنة على كر عصور التاريخ ، ولا تزال جماعات تربطهم صلة

القربى من رعاة الغنم ورعاة البقر وبدو الصحراء يضربون فى الأرض بعيدا عن المدن وبخاصة فى الشرق الأدنى وأفريقيا وآسيا بحثا عن الكلأ والماء والملح والأمن من الأعداء • وحدث ابان الهجـرات العظيمة أن شعوبا كبيرة كالمغول أو الهون تحولوا الى جوالين ردحا من الزمان بحثا عن أراض يستقرون فيها نهائيا • ولا تزال تلك الغجر تحافظ على تقاليدها شبه البدوية •

وعندما تستمر حياة تجول على مقربة عارضة من جماعات مسـتقرة متمدينة ، تنزع الى أن تضم الى حوزتها مكاسب تزيدمن نفوذها وقوتها ، وسمات ثقافية تقتبسها عن تلك الجماعات ، ثم هى ترفض ما عـداها مما يتعارض وقابلية التنقل • وهذا يتيح لهم مثلا استخدام الأسلحة النارية الخفيفة والأدوات الحديثة التى تدار بالبطاريات الكهربية ، بل السيارات وأجهزة الراديو ، كما يحدث بين الغجر ، ذلك أن اقامة المخيمات المؤقتة تتيح قيام بعض التجارة والصناعات اليدوية التماسا للمال الذى تشترى به منتجات الحضارة • ويجوز أن تمتلك قبيلة أو أعضاء فرادى فيها أرضا وبيوتا وان لم يقيموا بها •

وفى الامكان أن تقال على وجه الجملة بضع حقـائق حول هـذه المراحل والأضرب المتنوعة الشديدة الاختلاف فى حياة التنقل • فمثـل هذا النوع من الحياة ينزع الى أن يسقط من حسابه انتاج ورعاية واستخدام الأعمال الفنية الضخمة والثقيلة مثل التماثيل الكبيرة والخزف أو الزجاج المتقن الهش كذلك الذى تصنعه مدينة البندقية • كما أنه يستبعد أو يحدد تطور فن العمارة وزراعة الحدائق وتخطيط المدن ، وجميع الفنون المتطورة التى تتطلب هذه الأشياء مثل فنون المسرح وتصوير اللوحات على الحامل كما تستبعد عادة التصوير الجدارى الذى يرسم على جـدران المبانى • وهو يسقط من حسابه المكتبات الكبيرة ، ويقل فيه مقدار التربية القائمة على دراسة الكتب أو الكتابات الأدبية ثم هو يصدف عن الموسـيقى التى

تحتاج الى آلات ثقيلة أو فرق الاوركسترا المتنوعة وصالات الحفلات الموسيقية •

فماذا يتبقى بعد ذلك ؟ وعلى امتداد أية خطوط يستطيع الفن أن يتطور ؟ ان هناك أنواعا معينة ظلت قائمة منذ زمن العصر الحجرى القديم، فهناك في الفنون المرئية تماثيل صغيرة محفورة أو مصبوبة من المظم أو الحجر أو الطين ورسوم محفورة على العظام والأصداف والصخور والجلود، وصور ملونة مرسومة على جدران الكهوف وعلى سطوح الصخور. ويستطيع البدو العصريون استخدام القماش أو الورق • ويستطيع المرء أن يزين نفسه بالرسوم أو الوشم وعمل تسريحات الشعر الخ••• كما يستطيع أن يصنع ويحمل سلالا خفيفة وملابس جلدية وأوعية من الجلد للسوائل (مع استخدام المعادن وبعض أنواع الزجاج والخزف المتين فى مرحلة تالية) • وفى الامكان أن تكون الآلات الخفيفة والأدوات والأوانى والأسلحة مصنوعة من أية مادة ابتداء من الحجر الخشن الى الحديد والصلب ، على أن المصنوع منها من المعادن ينبغى الحصول عليه من جماعات لها موطن ثابت لصنع الأدوات المعدنية • ويصدق هذا القول نفسه على الجواهر والسجاجيد والطنافس المعقدة • لكن النسج البسيط ممكن وكذلك أيضا المصنوعات الجلدية المتطورة اللازمة للسروج وأعنة الخيل وطقومها والأحذية • وفى الامكان أن تغدو الخيام المصنوعة من الجلد أو القماش معقدة منمقة مزركشة وتكون لها أجزاء وتركيبات خشبية خفيفة وقابلة للحمل • وتحل المركبات ذات العجلات محل ما كان يجر منها على الأرض فتسهل خفة الحركة تسهيلا كبيراء وفى الامكان زخرفتها على نحو محكم متقن •

وهناك أيضا أبسط أنماط الموسيقى : الأغانى والآلات البسيطة والرقصات الشعبية والحكايات والأسمار • فالحب والمغامرة والبطولة من الموضوعات المستحبة ، وهى فى الحالات السعيدة تتغنى بمدح حياة

التجول الحرة ، كما أنها متى رانت الأحزان ، تعبر عن الحنين الى وطن سعيد غاب القوم عنه وخلفوه وراءهم • وهي في البداية شفوية غير مكتوبة• وفي ظل هذا النوع من الأوضاع الاجتماعية يصح أن يتطور كل من التراث الشعبي والخرافات والأساطير والأنساب والنصوص والشعائر الدينية المنقولة شفاها أكبر تطور • فهي مصادر لما يعقب ذلك في المدن والحضر من أدب وموسيقى ورقص •

وليس من الضروري أن تكون البساطة النسبية لهذه الفنون حائلا دون علو كعبها ، ولا دون اكتسابها احترام سكان المدن العصريين • ذلك أن المثل الأعلى لحياة الترحل ـ بوصفها أسلوبا للعيش عريق القدم يفترض فيه الناس الحرية والمغامرة والقرب الوثيق من الطبيعة والبعد عن كل تقاليد ومواصفات مقيدة ـ يعد حلما أثيرا لدى عشاق البدائية الرومانتيكيين الذين يعيشون بين أكناف حضارة المدن ، ويحاول سكان المدن (الحضر) أن يدمجوا في حياتهم شطرا من هذا الأسلوب ، مثال ذلك حين يقومون برحلات في عطلاتهم ، ولكن ذلك الأسلوب ، ان لم يتح له انعزال بالغ عن تأثيرات المدن ، يكف عن أن يكون طريقة حياة مميزة •

٥ ـ القرية المقيمة ذات الزراعة البسيطة وتربية الحيوان والصناعات اليدوية والتجارة

كثيرا ماكانت طريقة العيش هذه، ابان مراحلها الباكرة في العصرين قبل التاريخي والسابق لتدوين التاريخ مباشرة ، مرتبطة بالعصر الحجري الحديث وببعض الأدوات الحجرية الملساء • وقد دامت الى مابعد ظهور المعادن واستخدامها ، ولكنها أدمجت تدريجيا في الوحدات الكبرى • وكثيرا ما كانت القرى البدائية المستقلة ترتبط بعضها ببعض في اتحادات مفككة تقوم قبل كل شيء على أساس من صلة القربى ، ولها مناهج منظمة للزواج والأنساب • وكانت الحكومة تقوم في الأغلب الأعم على يد رؤساء وراثيين وكهان ومجالس وديمقراطيات محدودة في بعض الأحيان ، ومن

الملامح الأخرى لتلك القرى ، الحيوانات المستأنسة وزراعة الحدائق والحرف المستقرة والتخصص فى العمل مع شيء من الرق وتزايد الفوارق الطبقية . وكانت تلك القرى لا تنعم الا بحمى ضعيف زودتها به المعالم الطبيعية كالبحيرات أو التلال أو المنحدرات الصخرية أو السياجات أو النباتات الشائكة أو السدود الترابية أو الأسوار . ولا تزال الحياة القروية حتى يومنا هذا على مستوى بدائى الى حد ما فى الأصقاع النائية بكل من نصفى الكرة الشرقى والغربى ، وتواصل المراكز الحضرية طغيانها عليها أولا بأول ، ومن هنا جاء اختفاء القرية شبه المستقلة بوصفها وضعا مميزا للحياة الاجتماعية .

وهناك فى حياة القرى قبل التاريخية تجديد بارز ، كان حافزا للفنون ، ذلك هو اتاحة المجال لظهور آلات ومنتجات أثقل وزنا وأكبر حجما الى حد ما ، بما فى ذلك من بيوت صغيرة وأجهزة لانتاج الفخار والنسيج وصناعة المعادن البسيطة . وكان ثمة تجديد آخر وبالتالى حافز آخر للفنون يعنى به اتاحة مجال أكبر لتنمية المهارات المتخصصة عن طريق التعليم والممارسة المنتظمة ، ثم كان هناك بعد هذا كله تجديد وحافز أيضا فى تلك اليقظة الفكرية التى خلقتها التجارة مع الأجانب ، بما فى ذلك انتشار الأساليب الفنية بعض الشيء .

وأدى اتخاذ الناس لمسكن ثابت لهم الى ملكية الأرض والمبانى ووسائل الانتاج كالمحاريث والمطاحن . وكثيرا ما كان يعهد بهذه الملكية الى الجماعة أو رؤسائها ، على أن الملكية الخاصة زادت مع كل ما لحق الايديولوجيات من تغييرات يسببها ثراء الأفراد والعائلات . وكان امتلاك الأشياء فى غالب الأحيان وراثيا الى حد كبير فضلا عن توارث الامتيازات الطبقية التى تنتقل مع الذرارى الذكور أو الاناث . ولم تلبث الزيادة فى التجارة والمقايضة أن شملت فى النهاية بيع الأراضى والمبانى ولكن ذلك شيء ظل أمدا طويلا وهو مقيد بما تفرضه القبيلة من تنظيمات ، ولا تزال

بعض آثار النسب والميراث الأمومي المبكر ، مع شيء من نظام الأمومة متخلف هنا وهناك ، باقيا حتى الأزمنة الحاضرة في الشعائر والأساطير ، غير أن رجال العلم في العصر الحالي ينكرون أسبقية النسب الشاملة الى الأم والنظام الأمومي .

ومع تطور الملكية الخاصة والحياة العائلية المستقرة أصبحت الغيرة والشدة ازاء العلاقات الجنسية الخارجة عن نطاق الزوجية دوافع متزايدة القوة تنعكس آثارها في الفنون . بيد أن العادات المتعلقة بالجنس ظلت مفرطة التنوع في مختلف أرجاء العالم .

ويقال ان مبادىء الكتابة قد نشأت في مرحلة العصر الحجري الحديث للحياة القروية ، وذلك في صورة رموز تصويرية ايديوجرافية* بسيطة تخدش أو ترسم على الجص أو الأصداف أو الفخار الخ . وربما كانت لهذه الرموز معان سحرية أو طوطمية فضلا عن أنها كانت تزخرف العقار وتميزه . ومع أن السحر ظل قائما ، فقد كان هناك فيما يبدو شعور أقل بالحاجة الى الناحية الواقعية في الأشكال المستخدمة في مثل تلك الأغراض . اذ يقال ان الرسم التصويري قد انحط عن خير أنماط العصر الحجري القديم ، مثل تلك الموجودة على جدران كهف لاسكو lascaux القائم في التل المطل على بلدة مونتنياك في جنوب غرب فرنسا ، فأصبحت ضروبا من الأسلوبيات التخطيطية البالغة البساطة للأشكال البشرية والحيوانية . وكثيرا ما كانت الرسوم والزخرفة (كالتي تنقش مثلا على الفخار والمنسوجات) هندسية كما كانت معقدة في بعض الأحيان ، على أنها تطورت هي الأخرى الى أساليب عتيقة شبه واقعية تتضمن في ثناياها النقش على المعادن ، وتم كل ذلك داخل الاطار العام لحياة القرية ، وكانت أعمدة الطواطم وغيرها من النحائت تحتوي كلا من الأشكال (الأسلوبية)

(*) انظر في ذلك ص ١٩٢ من كتاب « معالم تاريخ الانسانية » تأليف هرج . ولز . ترجمة المترجم .

والواقعية للحيوان والانسان ، وكان القوم يحتفظون بجماجم الأسلاف والأعداء ويزخرفونها . على أن حياة القرية انطوت فيما بعد على قدر أكبر من التطور فى الكتابة كما انطوت فى بعض الحالات على الانتقال من الأسلحة والآلات الحجرية الى البرونزية والحديدية . وتباعدت الكتابة والرسم التصويرى شيئا ما نظرا لأن الكتابة طورت رموزا اعتباطية لا دخل فيها للمحاكاة .

وحدث فى أثناء المراحل الأولى لحياة القرية المستقرة أن تطور كل من السحر والدين ونسقا نظما سوية عن البدايات السابقة . وافترض السحر وجود ايمان بأرواح ضعيفة تافهة نسبيا وقوى خارقة للطبيعة وراء الظاهرات الطبيعية التى يمكن أحيانا أن يتحكم فيها أفراد أوتوا المواهب الفطرية والبراعات الفنية الضرورية ، وقد مارسه الشامانيون Shamans (الأطباء المشعوذون) أو السحرة الذين أخذ يشتد تخصصهم كطبقة رويدا رويدا . وكان فى امكانهم ضمان مساعدة الأرواح الصديقة ، وابعاد الأرواح الشريرة أو طردها من أجسام المرضى . وكانت أغراض السحر الرئيسية ضمان الصحة والتوفيق فى الصيد ، والزراعة ، والحرب، واخصاب الحيوانات المستأنسة والنساء . وكان فى امكان أشياء وأماكن وأعمال وكلمات معينة وأشخاص بعينهم ، امتلاك القوة السحرية التى يطلقون عليها اسم «مانا» وذلك بصورة مؤقتة أو دائمة . وبناء على هذا فان أعمالا معينة كانت تعد من المحظورات ــ التى ينبغى تجنبها أو عدم القيام بها الا بطريقة المراسم النسكية ، خشية وقوع العواقب الوخيمة ، وذلك مثل لمس بعض أشياء معينة ، أو دخول أماكن مقدسة ، أو تناول أطعمة معينة ، أو قتل حيوانات معينة ، وكان شخص الرئيس أو الشيخ يحاط فى الغالب بأنواع خاصة من المحظورات .

وفى بعض الأحيان كانت الأدوات التى استخدمت فى ممارسة السحر أشكالا مبكرة لما نسميه الآن بالفن ، مثال ذلك تمثيل الحيوانات والبشر ،

والظاهرات الطبيعية تمثيلا بصريا أو سمعيا : كالمطر والبرق ، «بالصور» و «الفتائش» و «الأقنعة» و « الرقصات القائمة على المحاكاة » ، وكانت هذه كلها تستخدم فى السحر المتعاطف الحانى ، وذلك شأن استنزال المطر بصب الماء ، وتقليد الرعد بدق الطبول والجلاجل ، واعتقد القوم أن التمائم والطلاسم ، التى كثيرا ما كانوا يحفرون عليها الأشكال والزخارف ، يمكن أن تجلب الحظ السعيد وتطرد الأرواح الشريرة • وربما كان لدى الساحر مجموعة من الأدوات تشمل الأقنعة والثياب ، والعصى والرقى ، والمرهم السحرى ، والجلاجل والشراك لصيد الأرواح • وكان لزاما عليه القيام بالأعمال الطقسية وكذا الأحاديث والأغانى والرقصات الشعائرية بطريقة صحيحة بالغة الدقة ضمانا للنجاح ، وفى ثنايا ذلك طورت فى بعض الأحيان طرائق وأساليب متقنة ، على أن السحر لم يستخدم دواما التطور الفنى أو يحفزه • فقد كان من أقدس الأشياء لديه وأشدها قوة ، أشياء طبيعية ، كالصخور الوعرة والنيازك ، والأشجار المقدسة والعظام والجلود والشعر وغيرها من الآثار والمخلفات ، على أن السحر كحافز للفنون كان باطراد أقل قوة من الدين •

والدين بالمعنى الذى ارتآه فريزر ، ينطوى على ايمان بأرواح أقوى، لا يستطيع البشر التحكم فيها تحكما مباشرا • فلا بد من استرضائها واستمالتها كى تمنح الانسان رغباته • وكثيرا ما كان يمزج السحر بالدين •

وفى امكان المرء الايمان بكل من الأرواح القوية والضعيفة وبفكرة أن الأرواح القوية قد تودع فى بعض الحين قوة سحرية محدودة فى بعض البشر وبعض الأعمال والأشياء : كأن تودعها فى صورة الاله أو فى اسمه• على أن الطرائق المميزة للديانات هى العبادة ، والصلاة، والقربان، والطاعة لما يفترض أنه الأوامر الالهية • وان المرء ليلجأ الى الاله المتوارى عن

الأنظار كأنما يلجأ الى حاكم أو موظف من البشر ، محاولا ارضاءه بطرائق يحتمل نجاحها على المستوى البشرى •

ويرتبط نمو ذلك الاعتقاد وذلك الاتجاه ، بظهور رؤساء وملوك ومشعوذين وكهنة من البشر تشتد قوتهم باطراد • وتكون الآلهة ـ الى حد ما ـ صورا فوق مستوى البشر ، تمثل هؤلاء من الناحيتين الوظيفية والشخصية ، وتناط بها المخاوف والآمال البشرية ، الموجهة نحوهم • وهم ، أعنى الآلهة ، يزدادون قوة وجلالا بنفس النسبة تقريبا التى تنمو بها قوة الملك الفعلية واتساع رقعة ملكه • وغالبا ما تكون الآلهة البدائية أربابا محليين أو قبليين • فأما الآلهة الذين جاءوا بعد ذلك فيحكمون ويظللون بحمايتهم أمما أكبر • بينما من أعقبهم بعد ذلك يحكمون الامبراطوريات والعالم قاطبة • وهم عند مستوى القرية المبكر ، غالبا ما يكونون ضعافا وقبليين نسبيا • ومنهم من هم أرواح لحيوان أو نبات • وان أنواعا معينة كالدب أو الصقر لتعبد باعتبارها نصيرا راعيا للقبيلة ويحرم قتلها أو أكلها الا على سبيل المناسك الدينية • وتصور مثل تلك الحيوانات بأساليب متنوعة تتراوح بين الواقعية الجزئية والرمزية التجريدية • وربما كان للصور التمثيلية قوة سحرية ، وربما صورت خرافات ، وأساطير ترتبط بالحيوان الطوطم • على أن هذه الخرافات والأساطير تروى للناس شفويا كذلك • وربما مثلت بالرقص أو التمثيل الايمائى • وكان ذبح الحيوان الطوطمى وأكله على سنة المناسك ، يوازيه القتل الشعائرى للزعيم أو الملك وربما أكله أيضا بغية ضمان حيوية الجماعة • ولا تزال بقايا من الآلهة الحيوانات الطوطمية باقية فى آلهة مصر ذات الأشكال الحيوانية والرؤوس الحيوانية وهى أرباب ما لبث بعضها أن تحول بعد ذلك الى آلهة خلعت عليها صفات بشرية وتحمل رموزا حيوانية•وينمو مبدأ التشبيه (خلع الصفات البشرية على الآلهة) مع حياة الزراعة والمدن (الحضر)

ومع تناقص أهمية الحيوانات الضارية المتوحشة باعتبارها طعاما وأعــداء وجيرانا دائمين •

وهناك من الشواهد ما يدل على أن فكــرة الاله الأعلى أو الكائن الأسمى نشأت فى بعض الثقافات البــدائية قبل ظهور التوحيد عند العبرانيين •

ويقول هوبل(١) : « ان أعظم خطأ ارتكبه تايلور ، أنه استنتج أن فكرة الرب الأعلى لا يمكن الا أن تكون الثمرة الختــامية لتطور فكرى مديد، يبدأ بفكرة «الروح» ويمضى من خلال عبادة الأشباح وعبادة الأسلاف الى عبادة الطبيعة المتعددة الآلهة فالى التوحيد • ويقال ان بعض العقــول البدائية كانت عقولا فلسفية ومثالية ، نشدت سببا موحدا ليفسر لها سر الكون • وقد تصورت تلك العقول وجود اله ليس تشبيهيا وليس طبيعيا ! (أى لا يماثل البشر ولا عناصر الطبيعة) ، اله خلق العالم والانسان ، ولكنه يسكن فى السماء بعيدا عن صغائر رغبات البشر وأعمالهــم • وهو على الجملة بعيد لا يمكن الوصول اليه ، عادل منزه عن الهوى • ولا شك أن الها من هذا النوع أقرب الى تلقى قدر أقل من العبادة ومن الاجلال الفنى • ويقال عنه انه خلق أربابا أصغر منه يتولون بالفعل ادارة شــئون هذا العالم • على أن مثل هذا النوع من الدين لم يكن لينمو ويتطور تقريبا الا قبيل قيام ملوك أقوياء الى حد ما يتولون الحكم فى قرى ومدن كثيرة •

وكانت الديانة الهندية القديمة تتصور « براهما » فى صورة خالق العالم ، الذى أخذته سنة من النوم خلال عصور طويلة تاركا لآلهــة وأرواح أصغر ، تولى خلقهم ، أو راح يظهر نفسه من خلالهم ، أن يعملوا فى هذا العالم الوهمى الخادع • وأطلق فلاسفة اليــونان لأنفسهم ابان حقبة « دولة المدينة » عنان التفكير فى عقل تجريدى كونى ، لا شخصى

---

(١) انظر ص ٥٥٢ ـ ٥٥٤ التى تنقل عن اندرولانج ، وفلهلم شمدت فى (Der Ursptung der Gottesidee) و • ب رادن فى (Monotheism in Primitive Religion)

هو « نوس Nous » ، يخلق النظام من الفوضى • وليست الديانة بديانة توحيد كاملة خالصة ، حين يقرن مفهوم اله واحد أحد ، بالاعتقاد بوجود آلهة أو أرواح كثيرة أصغر شأنا • على أن الفنانين ، شأن معظم الأشخاص العاديين غير الفلسفيين ، يميلون الى أن يهتموا أكثر باله شخصى يشبه البشر ، بل يميلون فى بعض الحين الى الاله الذى يشبه الحيوان ــ وذلك لأن كائنا كهذا يكون محسا أكثر وأقرب الى خيالهم • فأفعاله أو أفعالها (ان كانت ربة أنثى) وكلماته أو كلماتها ، ودوافعه أو دوافعها ، وان لم تلق منهم قبولا ، تكون أقرب الى فهمهم وتعاطفهم ، من أى روح تجريدى لا شخصى ، أو مبدأ علّى سببى • فأعماله أو أعمالها تخلق قصصا وصورا أشد اثارة •

وليس لدينا فى ذلك العصر المتأخر من وسيلة نعرف بها بالتأكيد ، الى أى حد تقدم تطور الفكرات الدينية قبل قيام المدن • على أنه يبدو من المعقول أن نتصور أن الفكرة القائلة باله كبير ، بالغ القوة والبعد بحيث لا تدركه الأبصار ، يحاول تنظيم الأمور ، ولكن يحبط عمله الى حد ما أتباعه الفاسدون غير الأكفاء ، قد تطورت بشكل ما بالنسبة لظروف سياسية مماثلة • ذلك أن فكرة دينية من هذا القبيل ، لا بد أنها كانت تصبح أقرب الى فهم الجماهير ، لو أن لهانظيرا موجودا بالفعل فى شخص ملك أو امبراطور عظيم • على أن من الممكن أيضا أنه فى المستويات القبلية أو القروية ، كانت قلة من الفلاسفة والحالمين البدائيين تنظر فى ركب الزمان خلفا وأماما (فى الماضى والمستقبل) : تنظر خلفا عن اهتمام بخلق العالم ، وأماما عن تطلع الى عصر يظهر فيه رئيس عظيم يوحد القبائل المتحاربة ، ولا شك أن الأحلام الحافلة بالآمال والانجازات ، تستطيع أن تتطور معا وأن يؤثر بعضها فى بعض • ولا غرو أن يسبق الحلم الحقيقة بقرون أو بآلاف من السنين ، ولكن جرت العادة أن يحلم الناس بشىء قريب لا يعجزهم أن يتمنوه ويتخيلوه ، من أجل ذلك وجب أن يكون

شيئا يماثل مايوجد بين ظهرانيهم • وقد حلم الانسان البدائى بأن يطير كالطائر ، ولكنه لم يحلم أن يطير بطائرة تدفعها القوة النووية •

ولا مراء فى أن الدين ، بكل ما تفرع اليه من فروع ، كان أقوى ما ظهر من أنواع حوافز الفن المشكلة نظما ثابتة ، ذلك أن الدين ظل منذ المراحل البدائية الى الحديثة ، مصدر دافع دائم لعملية انتاج طرز الفن ، التى بدا محتملا أنها سترضى العناية الالهية وتؤثر فيها • وبذلك تضمن البركات فى هذه الحياة وفى الآخرة • ومن ثم توقفت طبيعة القرابين على ما لدى الناس من تصورات للآلهة ورغباتهم : فمن الأضاحى البشرية وتعذيب الذات ، الى التعبيرات الهادئة عن المحبة والشكر ، ومن صور القساوة والتدمير المصورة والمنحوتة الى صور الحنان الأبوى والأمومى ، ومن العفة الزاهدة الى النشاط الجنسى المفرط ، ومن المظاهر الكبيرة التكاليف الى البساطة الخالصة • وقد تم التعبير بالفن على كر القرون عن جميع هذه الأنواع من القرابين ، وعن الأمل والخوف ، وعن الاتجاه الخلقى والدينى والوهم الجامح الحافل بالأمانى • وكانت آلهة القرية البدائية من أنواع متضادة : فمنها المروع ، الرهيب الذى لا بد من تهدئته واسترضائه ومنها الكريم الذى لا بد من التضرع اليه وشكره •

وبفضل هذه الدوافع الى حد كبير وتعاونها مع دوافع أخرى جمالية ، نشأت تلك الأنماط الدائمة فى الفن ، كالمعابد والكنائس وصور الآلهة وتماثيلهم والهياكل والملابس الكهنوتية ، والتراتيل الشعائرية والرقصات والمسرحيات• وبينما كانت الأذواق البشرية ترقى فى مدارج التحسن ـ مع ظهور المزيد من تذوق التهذيبات التى ظهرت فى الشكل والأسلوب الفنى ـ كان يتوقع من الآلهة أنفسهم أن يقدروا ويتذوقوا النتائج والجهد• وساعد هذا بدوره على تقوية الحافز الى زيادة تهذيب الشكل وصقل البراعة الفنية ، وكانت المحظورات والقواعد الخاصة بالفن الدينى ، بمثابة عامل مقيد وموجه فى وقت معا • وقد حدث الكثير من هذا التطور الطويل

فى المراحل الحضرية المتأخرة من الحضارة ، وان كانت بداياته أقـــدم عهدا •

٦ ـ دولة المدينة ، المدن المحصنة والمســتقلة تقريبا باعتبارها مراكز لمناطق زراعية ورعوية وتجارية وصناعية

ظهرت أولى مراحل الحضارة الحضرية بكل من أرض الجـَزيرة بالعراق ، ومصر ووادى السند وما يقابلها من مناطق فى جواتيمالا وبيرو، فى أزمنة مختلفة من التاريخ • وانطوت تلك المرحلة أحيانا ولكن ليس دائما ، على استخدام المعادن والعربات ذات العجلات والزوارق فى المياه القريبة ، وكذلك على استخدام القوة البشرية والحيوانية • فضلا عن قوة الريح ، وكان الشكل المثالى للمدينة ، هو ما يسمى بالأكروبوليس أو المدينة القوية التحصين المقامة على أحد التلال والمحاطة بأسوار من الحجر أو الطوب ، والمزودة بوسائل داخلية تمكنها من الصمود أمام حصار قصير الأجل • وكان من هذه الوسائل وجود مورد دائم من المـــاء العـذب ، والخزانات ، والمخازن اللازمة للطعام والسلاح • أما المنطقـــة الريفيـــة القريبة ، فربما حوت كثيرا من القرى التابعة ، وأراض للزراعة والرعى، تحت حماية حاكم المدينة ، وجيشا يجند من المواطنين فى المدينة أو جيشا ثابتا صغيرا • وفى حالة الهجوم الشديد كان يجوز للفلاحين والقــرويين الاعتصام بالمدينة ومعهم بعض ماشيتهم ودوابهم أحيـانا • وكانت التجارة عن طريق البر أو البحر تكيف وفق الموقع • وكان الحكم فى العـــادة يتولاه أقيال ورائيون أو يتم عن طريق الغزو أو اغتصاب العرش ، ويتولاه أحيانا حكومات كهنوتية ثيوقراطية أو أوليجاركيات أو ديمقـــراطيات محدودة مقيدة • واستمر تنظيم القرابة قائما فى العشائر والوحدات مع التركيز الشديد على أساس الوضع الطبقى المترتب على الأصل والنسب • وظل ذلك التنظيم ساريا فى كل من الامبراطوريات الاغريقية والرومانية

والصينية ، مع تقلص سـلطانه بالتدريج نظرا لأن الرحلات والهجرات والتجارة أحلت أسسا أخرى للسلطان والمكانة محل القديمة • وازدهر الرق كبديل من قتل الأسرى ، ذلك أنه أمد الناس بالعمال ، وشجع على قيام بعض أشكال الأعمال الاقتصادية الواسعة النطاق • وتواصل اطراد التخصص في الوظيفة ، وتزايدت الثروة ، كثيرا ما اتجهت الى التركز فى أيدى الطبقة الحاكمة ، على أن طبقة وسطى ما لبث أن تشأت أيضا فى كثير من المدن ، وهى تتألف من تجـار حالفهم التوفيق ، ومن ملاك صـــغار للأرض ، ومن صناع وأرباب حرف مهرة ، ومن الكتبة وصغار الموظفين • وأدى ذلك الى اضـعاف سلطان ذوى النفوذ والثروة الوراثية • واختلف مركز النســاء اختــلافا كبيرا • والحق أن جميع هذه العلاقات المتغيرة انما تنعكس الينا فى أدب دول المدن وفنها المرئى •

على أنه ما لبث أن ظهرت نزعة الى تكوين وحدات أكبر فيما عقد من أحلاف أو اتحادات مفككة بين دول مدن شبه مستقلة ، كثيرا ما تمت تحت سيطرة مدينة مثل أثينا أو البندقية •

وكان من بين خصـــائص طريقة العيش فى دولة المدينة فى ظل ظروف غير مستقرة عندما تكون هدفا للهجوم المفاجىء ، تكديس جموع غفيرة نسبيا من السكان فوق قنة ضيقة لتل صغير • وكانت المبانى صـغيرة بالموازنة الى ما أعقب ذلك من معايير البناء ، وان كانت أقوى بناء وأطول عمرا مما بنى بالقرى ، مع تمايز واضح فى المسكن تبعا للطبقة أو الثروة ، ومع تفاوت بين الغرف داخل المنازل • وكانت المبانى العامة الهامة كالمعابد والقصور تبنى تحت اشراف مهندسين معماريين متخصصين ، كما كان مهرة الصناع يتولون تأثيثها وزخرفتها • ونشأ تخطيط المدن كفن قائم بذاته فكان هناك فى كثير من الأحيان شارعان رئيسيان متعامدان ، يتقاطعان عند ميدان عام أو قصر أو معبد • وكانت الشوارع فى بعض الأحيان منحنية أو على شكل زوايا لتعوق هجمات المغيرين • وكثيرا ما كانت المبانى تتطلب جدرانا

سميكة ، لأغراض الدفاع داخل المدينة • ثم تركزت الثروات في المدن الناجحة عن طريق التجارة والقرصنة والفتح • واتسعت آفاق الأسفار جنبا الى جنب مع زيادة في تبادل الفنون والفكرات فزاد عدد ما يستخدم من مواد نفيسة وزاد مقدار ما يستورد من منتجات أجنبية ، كما ظهرت الأساليب الأجنبية في الموسيقى والرقص والأزياء ، وحدث في الفنون تطور عظيم في ظل هذه الظروف : تطور في الفنون الدينية ، والعلمانية ، والجميلة والنافعة ، واستخدمت هذه جميعها في ابهاج وتمجيد الكهنة والحكام وتنمية اعتزاز الناس بمدنهم عن طريق اقامة المهرجانات وما يتجلى فيها من مظاهر الفخامة والأبهة ، التي تثير الرهبة في قلوب الأجانب ، وعمل الشعر والموسيقى وشعائر المناسك الدينية على تنمية شعور التوقير نحو بطولة الأسلاف والمثل الأخلاقية لدى مختلف الطبقات وعند الجنسين •

في هذا الوضع الاجتماعي نشأت الملاحم الهومرية وحلقات الشعراء التي تشيد بمآثر هرقل وجلجامش ، وسندباد ، وشمشون ، وغيرهم من الأبطال الشعبيين • على أن الآراء تختلف حول ما ينطوي عليه هؤلاء الأبطال والبطلات ، والآلهة وأنصاف الآلهة التي ارتبطت بها مغامراتهم من صدق تاريخي • ويرى بعض الثقاة أن كثيرا منها يقوم على أشخاص واقعيين درجوا في الحياة فعلا ولكن ما لبث الناس أن أسبغوا عليهم قوى خارقة • ويرى غيرهم أن معظمها مستمد من آلهة وشياطين خيالية لبعض النحل ، وأن منها شخصيات تمت الى درامات شعائرية تستخدم في أغراض السحر • والحق أن لكل من النظريتين جانبا من الصواب ، ومهما يكن من أمر ، فالواقع أن أربابا وربات وأبطالا وبطلات من مختلف الأنواع كانوا يلقون التوقير والاجلال من قبائل وأمم ومدن معينة • وأصبح بعضهم حماة لنقابات الحرف ولبعض المهن ولأسرار الصناعات • فساعد ذلك على اضفاء كرامة أكبر على الفنان واقرار أعظم لحقوقه وقواعده •

وكانت الآلات الموسيقية المتنوعة ومهرة الراقصين يوجدون بالأماكن

الكبيرة ، كما أن الشعراء كانوا يتنقلون من بلاط الى بلاط ، ويصف أفلاطون في « جمهوريته » نمو الترف وزيادة تخصص الفنون في دولة مدينة ، وكانت هناك اتجاهات عديدة شجعت على كثرة تمايز المهارات والأساليب الفنية ، منها التمايز المطرد للعمل والعمال بوجه عام ، ومنها امتزاج الثقافات بوساطة ما يجرى بينها من صراع وتقارب بين الايديولوجيات والأساليب الفنية وبخاصة في منطقة البحر المتوسط • ومنها ، كذلك ، تزايد الفردية والديمقراطية •

ولما كانت دولة المدينة ، باعتبارها وحدة مستقلة تقريبا ، قد عاشت آلافا من السنين جنبا الى جنب في كثير من الأحوال مع امبراطوريات كبرى ، فانها شملت كثيرا من طرز الفن وأساليبه ، من الهندسي والعتيق الى الكلاسيكي والباروك • وازدهرت الواقعية والمثالية القوية التطور في فنون تمثيل الأشكال بالاضافة الى التصميمات اللاتمثيلية المعقدة والبارثينون من خير الأمثلة على ماقام بينها من توليف كلاسيكي •

وكانت المثابة التي اتخذ فيها تعدد الآلهة شكله الى حد كبير هي دول المدن والامبراطوريات الأولى الصغيرة ، وهو شكل قيض لها أن تحتفظ به احتفاظا جوهريا ، على كر قرون متعاقبة • واتحدت آلهة قبلية وقروية ومحلية أخرى مشابهة • فكونت تحت أسماء وأشكال مختلفة ، البانثيون الطرازي الحاوي للأرباب والربات مثل بانثيون الأوليمبوس • وترامى الأمر بالناس الى أن أقواما يعيشون فوق أراض أرحب رقعة تمكنوا بوساطة التجارة والفتح من تبني نفس الأسماء الأصلية واطلاقها على آلهة تشبهها ، أو ادراك أن الأرباب ـ وان تعددت أسماؤها ومراسمها ، وعبدتها شعوب مختلفة ـ انما هي في الحقيقة رب واحد فقط • وان هيرودوت ليصف عملية التوفيق هذه وهي تجرى في عالم البحر المتوسط ، مشيرا اشارة خاصة الى تقبل الاغريق للمفاهيم المصرية • وفي الهند حدثت اتجاهات من هذا القبيل ، عندما امتصت آلهة الفيدا الخاصة بالغزاة الآريين

مثل اندرا وبراهما ، ما لا حصر له من أرباب محليين ووسعت دائرتها حتى ضمت وافدين جـــددا أقوياء مثل كريشـــنا • وما لبث البرهمانية والهندوكية والبوذية أن استخدمت المبدأ النافع الذى عليه أنصار تجسد الآلهة وهو مبدأ ينطوى على أن ربا معينا يستطيع « التجلى » فى أشكال مختلفة أثناء أزمان مختلفة بما فى ذلك التجسد بشكل البشر • وهكذا اتخذ « فشنو » لنفسه حياة كريشنا وشكله ومغامراته أثناء عملية تجســد أرضى اصطنعها لنفسه •

وما لبث القصص الدائرة حول أعمال وشخصيات الأرباب والربات أن صقلت على التدريج وطهرت من كل شائبـــة وفق المعايير الخلقيــة المتغيرة • وقد حث أفلاطون على هذا أثناء توجيهه النقد لخرافات هوميروس وهسيود • ذلك أن آثارا من الطوطمية بقيت فيما دار من خرافات حول الآلهة التى قيل عنها انها اتخذت الشكل الحيوانى ، ـ كما فعل جوبيتر فى كثير من مؤامراته الغرامية ـ أو حولت شخصا آخر الى حيوان • وكانت الخرافات الموسمية كخرافة بيرسيفون مثلا ، وهى الخرافة التى قام الفن بتصويرها وقامت المناسك بتمثيلها واخراجها ، ترمز الى الموت السـنوى والميلاد الجديد للشمس والنبات ، مع انطواء ذلك على الأمل السحرى فى تأكيد ذلك البعث • وظهرت نظريات نسقية فى نشأة الكون وعلم الكونيات تفسر خلق العالم ، وميلاد الآلهة ، وحـــركات النجوم • أما القــوانين والآداب المرعية فقد أقرتها مبادىء الثواب والعقاب فى الحياة الآخرة • وأضيف الى ساكنى بانثيونات الآلهـــة الكبرى ، حشـــود من الأرواح الصغرى ، والملائكة والأبالسة ، والحوريات والساتيرات وأنصاف الآلهة والوحوش • ولم ينقض طويل زمن على قصصهم المستمدة الى حد كبير من الفوكلور القديم ، حتى امتدت اليها أيدى فنانى الأدب على التدريج، بالجمع والتطهير من الشوائب ، واعادة روايتها • منقصة الى الحد الأدنى وعلى التدريج كل ما هو قاس ومخيف وبهيمى فى عالم الأرواح ، مخلفة

بوجه خاص صور الجمال والصفاء التى سادت بأثينا فى عهد بريكليس وعصر النهضة .

ولم يتهيأ للخيال الفنى بأية حال مصدر أخصب ولا حافز أقوى مما يكمن فى تعدد الآلهة من كونيات ورمزية فنية.ذلك أنه بالمضاهاة الى التعدد، يجنح كل من مذهب التوحيد ، والنظريات المجردة فى العلوم والميتافيزيقا، وهى فى أنقى صورها ، الى أن تبدو تجريدية عسيرة الفهم على عقل عامة الشعب . فان الاتجاهات الدينية والفلسفية المبكرة لم تشبع قط الجماهير ولا الفنانين الذين يصرون على اعادة بناء بانثيون جديد حافل بالمعـــانى والألوان ، كما هو الشأن فى بوذية المهايانا والعقيدة التأوية . فان لم يقم ذلك البانثيون للآلهة بالمعنى الدقيق للكلمة ، فلربما جاز اقامته من أجل الشخصيات القدسية أو شبه القدسية ، مثل البوذيساتفايات ، أو العـــائلة المقدسة ومثل طبقة كبار الملائكة ، والملائكة والقديسين والشهداء الذين صورهم دانتى . فكان فى امكان أى شخص وضيع أن يلجأ الى قديس أو رب صغير ويقدم اليه الهدايا . سائلا اياه الشفاعة لدى حاكم السماوات القوى القاهر .

وانا لنشهد فى بانثيون دولة مدينة صغيرة ، كأثينا مثلا ، قبل بلوغها أوج عظمتها ، نموذجا للجماعة الصغيرة التى تربط أفرادها روابط وثيقة والتى تقوم فى أنواع المدن الصغرى . ذلك أنهم كانوا يترابطون بحكم المولد كأنهم مجموعة من ذوى القربى ، وشأن صـغار الملوك والفرســان وعائلاتهم ، لم يكن الأرباب ولا الربات يعيشون فى علياء بعيدة ، ولا هم كانوا من السمو عن الانسانية ، بحيث يعسر فهمهم وتصـــورهم تصورا واضحا . ومع أنهم اتصفوا بالقوة والخلود فانهم يشاركون البشر فى كثير من الأخطاء ونقاط الضعف . ذلك أنهم يتشاحنون ويغشون . ولم يسودوا دواما ، ومنذ زمن بعيد طردوا التياتن (Titans) * وفى الامكان رشوة

(*) التياتن : الجبابرة الذين حكموا العالم قبل آلهة أولمبس فى الاساطير اليونانية
المراجع

أفراد منهم أو تملقهم حتى يساعدوا انسانا على غيره من الناس والآلهة • وهم لا يفترون عن التدخل الدائم فى الشئون البشرية الكبيرة والتافهة على السواء • ورغم أن زيوس من الناحية النظرية مستبد حاكم بأمره ، فانه كثيرا ما تسيطر عليه زوجته وتعصى أوامره ، ويجسد الآلهة كثيرا من الطرز البشرية العامة والحرف والدوافع ، كالحرب ، والزراعة ، والصيد ، والأبوة والأمومة ، ورعونة الشباب • وحياتهم تعبر عن مستويات الطبقة والحرفة ، كما حدث من احتقار للحداد القذر المعقد فولكان الذى جعل منه اله الحرب الوسيم ديونا •

وان الآمال والمخاوف الدينية التى تركزت حول أفكار مدارها آلهة خيرة وقاسية ، قد امتدت من هذا العالم الى العالم الآخر • فطورت بعض الثقافات ، وخاصة بآسيا الصغرى ، حاسة الخطيئة والاثم مع الخوف من عقاب الآخرة ونشأت مناسك التطهير والتكفير والخلاص وذلك مثل الذى ترى فى الخفايا والأسرار الأورفية والاليوسينية* • وقد عبرت عنها فنون الشعائر والتصوير وغيرها • وكان الناس يشخصون الى طبقة الكهنوت يلتمسون عندها الهداية للحصول على الخلاص •

وتعاون الدين الرسمى والأخلاق ، وقد طبعا فيما بعد بالطابع العقلانى على يد فلاسفة محافظين ، تعاونا على امتداح المثل العليا التقليدية ، مثل البسالة والولاء فى خدمة الدولة ، ومثل الجد والطاعة فى تنفيذ قيام المرء بواجبات منصبه فى الحياة ، ومثل العناية أثناء تقديم القرابين واقامة الطقوس الشعائرية ووعد من يراعون ذلك بالثواب والملاذ فى هذه الدنيا وفى الآخرة • وعبرت الفنون جميعا عن هذه المثل • ولكن عارضها الى حد ما المصلحون الدينيون الأوائل الذين أوصوا بنبذ الملاذ والتخلى عن المطامح السياسية والعسكرية ، مع الفرار من الدنيا الى حياة الزهد والعزلة •

(*) اورفيوس : شاعر وموسيقى افريقى أبوه ابولو وامه حورية وكانت الديانة الاورفية ذات اسرار وتقوم على الاعتقاد بالحياة الآخرة .

اليوسيس : مدينة قريبة من اثينا شهيرة بمعبدها .. (المترجم)

وقد عبرت الفنون عن هذه المثل أيضا مثـال ذلك ما ورد من المهابهاراتا والراماياتا . وقبل قيام الاتحاد السياسى بين المدن على نطاق واسع ساعدت الأفكار الدينية والخلقية وأفكار جماعاتها وتصرفاتها على توحيد النـــاس ثقافيا فى مساحات كبيرة من الأرض . وأسهم المنشدون والمعلمون الدينيون المتنقلون فى هذا العمل . وأصبحت مدن مقدســـة مثل بنارس ، ودلفى ومكة ، بفضل مساعدة الفنانين ، مزارات دينية فخمة رائعة ، تلقى التبجيل والاحترام من أحزاب معادية وعدا ذلك ، شـــجعت المهرجانات الموسمية على قيام الهدنة واحترامها فى أثنـــاء الحرب ، وعلى تكوين الأحـــلاف السياسية ، وعلى تشكيل ايديولوجية متعـــاطفة . فكان ذلك كله أساسا لتكامل سياسى أوسع فى المراحل التالية .

وفى أثينـا وبعض دول المـدن الأخـرى ، حدث أن تطورت نظم العشائر السلفية فأصبحت أرستقراطية وراثية محـافظة من (المواطنين) بوصفهم مميزين عن الأرقاء النزلاء الأجانب ، من ذوى الحقوق المحدودة. ولم يلبث هذا النظام أن تفكك قليلا على يد طبقة وسطى صاعدة ، كان من بين أعضائها من يميل الى الديمقراطية ، والمذهب الطبيعى والمـــذهب الفردى . ودب دبيب الضعف فى سلطان الديانة التقليدية والأخلاق بين الطبقات المفكرة ، ولكن ذلك لم يتم الا بعد أن تهيأ لذلك السلطان أن يسهم فى انشاء ضرب ما من الوحدة المزعومة بين المدن المتنافسة ، بل المتحاربة فى أغلب الأحيان . وأصبحت « دلفى » مركزا دينيا وفنيـــا للعالم الهللينى ، كان من الجائز أن يؤدى الى اتحاد سياسى ، لولا أن حال دون ذلك ما حدث فيما بعد من حروب بين المدن .

ولما خصص « بريكليس » الاعتمادات المالية لخدمة الدولة كان ذلك أساسا ماليا للازدهار الفنى والفكرى العظيم الذى نعمت به أثينا . على أن النزاع المستمر بين الطبقات الاجتماعية والمدن المتنافسة ثم الأوبئة والحروب الخارجيـة التى زادت الطين بلة ، كل أولئـك أضعف دول المـدن . فان

الفردية المتزايدة بكل من مضاري الفن والأخلاق ـ وان كانت رصيدا ثقافيا في حد ذاتها ـ عززت الاتجاه نحو التفكك ، وهو الاتجاه الذي أفضى في نهاية الأمر الى الانهيار في امبراطوريتي الاسكندر وروما • يقول الفيلسوف المتشائم أفلاطون : ان الدولة المثالية ، لا يمكن أن تقوم الا في السماء • والأمل الوحيد في هذه الدنيا هو قيام اشتراكية محكمة التنظيم ولكن على أساس عقلاني ، وليس فيها مجال يذكر للفنون وأنواع الترف المحببة • ففي اليونان وروما كليهما لم يكن هناك أسس لديمقراطية فعالة ، وبخاصة جمهور متعلم وأجهزة ادارية لحكم نيابي واسع النطاق •

ونحن نشهد في تفسير أفلاطون الأخلاقي للفنون نشأة اتجاهات نقدية مختلفة • وخاصة اتجاه الفيلسوف الزاهد ، الأرستقراطي ، المحافظ ، كنقيض لميل الجماهير للفنون المثيرة المعقدة ، الواقعية الشديدة التمايز • وقد استمر الانشقاق على الديانة والمثل والأخلاق التقليدية والشك في مبادئها وتأرجح من طرف قصي الى آخر ، وبذل الفلاسفة ما وسعهم من جهد للبحث عن أساس عقلاني جديد لضبط النفس والانسجام الاجتماعي •

ومع أن مدنا كثيرة قد امتصتها امبراطوريات أكبر ، وبخاصة بين عام ٢٠٠٠ ق٠م وبلوغ الامبراطورية الرومانية ذروة مجدها فان نظام دول المدن ظل قائما حتى الأزمنة الحديثة على هوامش الامبراطوريات وبعث من جديد ابان ضعف الامبراطوريات • ثم ازدهر أثناء العصور الوسطى الأوروبية وعصر النهضة متخذا في شكل معتدل ، ولا يزال الآلاف من الناس يعيشون حياة عسيرة ضيقة الأفق في المدن التي بنيت وقتئذ فوق قمم التلال ، وان تمتعوا بحرية الغدو والرواح • ويمكن أن تشهد ملامح المدينة شبه المستقلة في جهات مثل سان مارينو وموناكو ، ولكن ثقافة كل منهما هي ثقافة الأمة الكبرى التي تحيط بكل منهما •

٧ ـ الامبراطورية العسكرية : الملكيات الكبرى المتركزة السلطة

ولما كانت القـرى والأراضى الزراعيـة قد تكتلت تحت حكم مدن محصنة فان المدن تكتلت مكونة امبراطوريات صغيرة وكبيرة ، كثيرا ما كانت تخضع لحكم مدينة واحدة يحكمها ملك ملوك أو امبراطور قوى • وكان هذا التجمع يتم الى حد كبير ، قسرا وبوساطة الفتح• فكانت المدن تتعرض للنهب والحرق ، وكانت العواصم تنتقل تبعا لتقلبات النصر ، ولكن بنيت مدن جديدة على أنقاض مدن قديمة أو فى مواقع جديدة ، واستمر دوام حجم الوحدات الكبيرة بل أخذ ينمو ، بينما تغيرت الحدود ونقلت العواصم من مكان الى آخر ، وكان الحكم وراثيا يستند فرضا على الحق الالهى ويشترك فيه ، فى غالب الأحيان ، كهانة قوية ، وفى بعض الأحيـان نبلاء أقوياء ، كما هو الشأن فى النظام الاقطاعى • ومع نمو الامبراطورية اشترك فى الحكم أيضا نواب الملك الاقليميون أو حكام الولايات •

وأتاح تركيز الثروة والمهـارة المتخصصة تركيزا كبيرا فى المدن الكبرى ، وتجميع المعرفة المـدونة ، استخدام أجهزة أكبر للصـناعة والتجارة والحرب • فاخترعت آلات معقدة نسـبيا فى أثنـاء فترة عظمـة الاسكندرية ، ومنها ما ورد وصفه فى كتاب فتروفيوس فى فن العمارة • وفى عهد الملوك المستنيرين ، ساد السلام والنظام مدة طويلة تكفى لقيـام طبقة وسطى مجدة بما فى ذلك مهرة الفنانين • وهم قوم لم يحل مركزهم الاجتماعى المتواضع والضغط الذى يتعرضون له من أعلى ، دون انتاج فن رفيـع ، وانتشرت التجـارة فى كل مكان ، الأمر الذى أدى الى تقـارب الأساليب والايديولوجيات فى العاصمة واكتسابها صبغة عالمية غير محلية •

ومن الظواهر التى اتسم بها نمو الامبراطوريات والى درجة أقل ، دول المدن القوية والدول المسيطرة عليها مثل أثينا ، السـماح للحضارة بالخروج من أماكنها المكتظة فوق رؤوس التـلال وداخـل التحصينات •

فانتشر سكان المـدن في المناطق الريفيـة : في الضـواحي ، والقرى ، والضياع والكروم .

وضـمن الجيش شـيئا من الأمن ، وقد تعـرض هذا الأمن للنهب والاسـتغلال بين الحين والحين ، ولكنه على نحـو ما كفل ارتزاقا مريحـا جسيما ما بقيت السلطة الملكية . فهدمت المدن أسوارها أو تخطتها وبنيت مدن جـديدة في أماكن غير محميـة ، اعتمـادا على السـلم الروماني أو ما يعادله . وقد حدث هذا بأوروبا للمرة الثانية ، وقد تكرر حدوث هذا في أوروبا مع عودة النظام شيئا فشيئا في أواخر العصور الوسطى وفي عصر النهضة ؛ وخاصة في عهد الملوك العظام في القرن السابع عشر .

ويلاحظ أن طول الاطمئنـان الى اسـتقرار الأمن الداخلي ، له أثر جوهري سريع التفاعل في فن العمارة وما يتصل به من فنـون . فتنتشر الطرق والمباني وتمهد بذلك السبيل لمزيد من الأسـفار والاستيطان أبعد شقة وأوسع مجالا وتحل محل الأسوار السميكة أسوار رفيقة هـزيلة أو لا يحل محلها أسوار ما . وتتسع فتحـات النـوافذ والأبواب وتزول منها القضبان ، وتكبر الغرف وتتسـع للأثاث الضـخم المزخرف وتفسح المجال للزخرفة واللوحات المرسومة بالألوان والتماثيل والخزف ، والستائر في بيوت الأثرياء . وهناك وسائل الراحة الحقيقية للطبقة الوسطى ، وأكواخ بسيطة ساذجة للفلاحين . وتمتد البساتين والحدائق فوق مساحات قفر غير مأهولة ، منها ما يدل على الترف وهذه خاصة بالأغنياء ومنها ما هو صغير للقوم المتواضعين . ثم ان الميادين العامة والطرق الرئيسية تجمل وتمد الى الخارج بهدم تلك الأسوار القديمة . وتقام قصور ومعـابد أكبر حجمـا وأكثر فخامة . ولا يقتصر الأمر على واحد من كل منهما باحدى المدن، بل يزداد عددها كلما امتدت رقعـة العاصمة . وهنـاك قصـور للصيف وأخرى للشتاء ، ومعابد ومزارات محلية ، وسرايات للأغنياء محدثي الثراء وللنبلاء وسقايات للمياه ونافورات وحمامات ومدرجات للألعـاب الرياضية

وقناطر • ثم هناك مبان عامة مخصصة للأجهزة العسكرية والادارية الآخذة فى الاتساع • فهناك قاعات للمجالس ، وملاعب ومسارح ودور للمحاكم ، وثكنات للجيش ، ومكاتب مالية ، كما أن هناك أيضا مصارف خاصة كبيرة ودوراً لمشاريع أرباب الأعمال ، يقبل الناس فيها على طلب فاخر الملابس والجواهر ، والأنواع الممتازة من الأطعمة والمشروبات والعطور •

وهذا كله ، يحدث بطبيعة الحال تطورا عظيما فى الانتاج الفنى فى كثير من النواحى ، مع زيادة الأموال اللازمة لتمويله ، نتيجة لما يلقاه من رعاية عامة (حكومية) وخاصة (شخصية) ، وتزايد التذوق العام لهذه المنتجات الرائعة المصقولة • وقد تزدهر فنون المسرح والباليه والموسيقى الأوركسترالية ، وكذا دور السرك المقامة للجمهرة من الناس ، فضلا عن فنون المهرجانات والاستعراضات العسكرية • وتنشأ الحاجة الى المركبات المزودة بأسباب الترف لأغراض الأسفار البعيدة : العجلات أو العربات ، والسفن والمراكب النهرية الكبيرة ، والعربات ذات المنصات اللازمة للمواكب • أما الأدب المكتوب ، مخطوطا كان أم مطبوعا ، فانه يصل الى دائرة أكبر من القراء • وهناك اقبال على القصص ، والشعر والمسرحيات ابتغاء تسلية علية القوم وتمجيد نظام الحكم القائم • وتكتب أسفار التاريخ والتراجم تحت الرعاية الرسمية للدولة • وتضفى التماثيل الضخمة واللوحات المرسومة بالألوان صفات مثالية على الحكام والنبلاء ، وتقوم أخرى أصغر حجما بنفس الغرض نحو الأغنياء من العامة • وتتأرجح المعايير الفنية وغيرها من المعايير الثقافية ، من النقيض الى النقيض ، تبعا لأذواق الحاكم واهتماماته •

وكلما زاد سلطان الأباطرة الرومان واتسع ملكهم ، وتزايد عدد الشعوب الخاضعة لهم ، استمرت عملية التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة ، فزاد يوما بعد آخر عدد الآلهة المحلية والقومية التى اعتبرت مطابقة تماما لآلهة أخرى رومانية • وكان لهذا التطابق أثر عملى هو أنه

ساعد على توحيد جماعات قومية غير متجانسة وجمعها فى عبارة مشتركة ، كما جعلها تعتبر الامبراطور زعيما دينيا شرعيا . بيد أن رفض اليهود المطابقة بين « يهوه » و « جوبيتر » ، عوق تحقيق حلم هادريان فى اقامة صرح الوحدة فى امبراطوريته . واستخدم الفنانون فى الجمع بين رموز آلهة مختلفة ، مثل زيوس ، وأوزيريس ومركورى ومترا الفارسى ، فى شكل مركب واحد . ورمز ادماجها فى اله واحد أسمى الى وحدة الأمة كلها تحت حاكم واحد أعلى . وفى غضون ذلك ، كلما أصبح الامبراطور نفسه أشد بأسا ورهبة ، وكلما أصبح وصول رعاياه اليه أكثر عسرا ، اشتدت نزعة الناس الى اعتباره مقدسا أو شبه مقدس . وذلك ما حدث فى مصر . ورحب نيرون بالفكرة وثبتها .

ويلاحظ أنه فى الملكية المطلقة ، ينزع الناس والحكام سواء بسواء الى افتراض أن الكون يحكمه حاكم مطلق ، قادر على كل شىء ، يماثل العاهل البشرى الذى هو بمثابة نائبه فى الأرض . فكما حدث فى العصور السابقة ، ينطوى تصور الاله للمرة الثانية على اسقاط صورة سياسية على المملكة الدينية ، فان ذلك الاله الأعلى يتصور الآن فى صورة مولى السماوات والأرض ، وملك الملوك ، القاهر فى الحروب . وتنحسر الصورة التقليدية للراعى والأب المقدس الى حين ، ولكنه يستطيع أن ينتعش مرة ثانية فى أوقات انحلال الامبراطورية ونكوص الثقافة الى المثل القائمة على وحدة القرابة الرعوية الصغيرة . ذلك ما حدث فى الفن المسيحى قبل عهد قسطنطين . ولكن بعد قسطنطين جنح الفن المسيحى والايديولوجية المسيحية الى تبنى وجهة النظر العالمية التى اتسمت بها الامبراطورية ، وذلك وفقا للمركز الامبراطورى الجديد الذى تهيأ للمسيحية .

على أن فكرتى الراعى والأب المقدس ظلتا عنصرين تقليديين فى فن الأيقونات المسيحية وفى الصور الأدبية .

والأوضاع فى امبراطورية مترامية الأطراف ، متباينة العناصر ، معرضة لهجوم الأعداء من الخارج ، والحركات الهدامة من الداخل ، تحتاج الى قيام هيئة عسكرية ادارية ضخمة ، وتقوم عادة على تحالف مع الهيئة الكهنوتية . وكانت الفنون تتعرض للضغط لتحمل على رفع شأن هذه الهيئة المشتركة وخدمتها بكل ما اجتمع لتلك الفنون من وسائل جمالية وعاطفية ، غير أن بعض الفنانين احتجوا على هذا الوضع ، وأخذوا يوازنون باستنكار بين الوضع الحاضر وبين الأوضاع الماضية المثالية ، وكانت هذه الاحتجاجات تتطور تطورا دوريا فى موجات من التعبير البدائى ، والرومانتيكى ، الثورى ، قد يتصادف وجودها أحيانا مع ظهور حركات ثورية فعلية ، وساهم التفكير الخلقى والدينى فى هذا الصراع فأثر فى التعبيرات الفنية عن الاتجاهات السائدة ، وواصل كل من نظام القيم الرسمى المسيطر فى الدولة ، والديانة الرسمية تمجيدهما للتأييد الفعال والوطنى للهيئة المدنية والامبراطورية .. :

(ما أعذب وأمجد الموت فى سبيل الوطن « Dulce et decorum est pro patria mori ». وان اينيادة فرجيل لخير مثال على طراز الفن ، الذى يقوم بتمجيد الامبراطورية وحاكمها وتقاليدها ومثلها الخلقية والجمالية .

وغنى عن البيان ، أن ظروفا من هذا القبيل ، تنزع الى مؤازرة فن لتخطيط المدن على نحو واسع ضخم ، فن يتجه نحو اقامة التماثيل الضخمة والهائلة، فيصور الحاكم بشكل يسمو فوق البشر (Super-human) ـ ربما اجتمعت اليه رموز الرضا الالهى مثل أوزيريس الحامى . وتتجلى فى النقوش المحفورة أو الصور التى تدور حول الحاكم وجلائل أعماله ، نزعة الى تصميم هرمى ، فان الشكل الذى يمثل الحاكم ، أو الرب الأكبر، أو كليهما ، يوضع فى القمة ، أو فى الوسط ، فى حجم أكبر وشكل أبهى من كل الآخرين ، فأما هؤلاء الآخرون فيوضعون بمكان أبعد أو أدنى

كلما تضاءلت مرتبتهم كما يحدث فى ترتيب أماكنهم حين يجلسون الى المائدة أو حول العرش • ويزخر الفن الرسمى برموز تقسيم الكون والبشر الى سلسلة متدرجة من المستويات ، على حين قد يكون تمثيل الرعايا المتواضعين أشد واقعية وأقل توترا من حيث الشكل • وهنا تتنوع الأساليب على نحو يفوق ما كان سائدا من أساليب فى دول المدن •

وظهرت كنقيض لتمجيد الامبراطورية ، مذاهب دينية تصوفية وزهدية ، تدعو الى نبذ الدنيا والفرار منها ، وهى مذاهب كانت موجودة من عهود أبكر واكتسبت أحيانا قوة جديدة نتيجة لمعارضتها لامبراطوريات عظمى • وكنقيض للفضيلة المدنية وحب الوطن والجد فى العمل والحياة العائلية والرتب الرفيعة والبسالة والاقدام ، كانت تلك المذاهب تبشر بالسلامية* والفقر والعزوبة • كما بشرت بأن الطموح الدنيوى تافه عقيم وأن العالم وهم خادع وأن الحياة مخيبة للآمال ، بل ان الكتب والمعرفة مضللة ومرهقة للجسم ، فيما عدا بضع الألفاظ القليلة الضرورية للاهتداء الى الصراط المستقيم نحو الفردوس أو صفاء الروح « النرفانا » • وهذه النظرة العالمية المناقضة ، لنظرة البنيان المدنى والامبراطورى اتجهت أيضا نحو تثبيط تلك الفنون التى شجعتها الدولة الرسمية والكنيسة الرسمية • وكانت هذه النظرة فى جملتها غير مؤاتية (معادية) للفنون جميعا ، فيما عدا أبسطها وأقلها نفقة ، أجل كانت غير مؤاتية بصفة خاصة للمتع المرئية والسمعية وغيرها من المتع الحسية • وتمكن الشعر الدينى والخلقى المناسب من أن يزدهر بصورة محدودة •

وبمضى الوقت أمكن التوفيق الى حد ما بين هذين الرأيين العالميين المتناقضين داخل اطار الدولة والديانة الرسمية نفسها • وأضيفت على المؤسسين الثوريين والمصلحين للديانات مثل جوتاما بوذا ويسوع المسيح

(*) السلامية : او الدعوة الى عدم العنف ورفض اللجوء الى الحرب او العنف لحل اى نزاع • (المترجم)

منزلة الهية أو شبه الهية ، وعبدوا ، وتولت الفنون تصويرهم . وأسهم الفن المرئي والأدبي بنصيب في التوفيق بين النظريتين العالميتين بامتداحهما كليهما بوصفهما رائعتين جديرتين بالاعجاب ، ووجد من فضلوا حياة العزلة والنسك ضالتهم في الديرية التي حظيت بموافقة الدولة وتلقت العطايا والهبات ، في كثير من الأحيان . وفي الهند ، وجه أسلوب الحياة الروحي جزئيا ، ونظريا نحو طبقة البراهمة . ولكن ذلك لم يتم على الاطلاق بصورة نهائية قاطعة ولا مستديمة ، وتم هناك حل وسط آخر في المثل الأعلى للتسول ، وهو التجوال بوعاء تسول أثناء الشيخوخة ، وذلك بعد قيام المرء بتنشئة عائلته وأدائه واجباته المدنية . وظهرت هذه المثل على نحو بارز في أيقونات الفن البوذي والفن الهندوسي .

وثم طراز آخر أقل تطرفا للانشقاق غير المتعصب على وجهة النظر العالمية الرسمية ، عبرت عنه بعض الثقافات وبخاصة ثقافة اليونان وروما . ذلك هو المذهب الانساني الطبيعي أو قل الفلسفة الانسانية الطبيعية التي نادى بها فردانيون(*) من أمثال أبيقور ولوكريتيوس . وكان هؤلاء أقل اهتماما من أرسطو بالمواطنية وحكومة المدينة . لذا راحوا يدعون الى تهذيب عقل الفرد تهذيبا هادئا على أسس فكرية وجمالية ، بغير حاجة الى الثروة ولا المنزلة العالية ولا السلطة . فأثروا في شعراء من أمثال هوراس وأخذوا يشجعون طريق العيش الرعوي المرتد في هدوء بعيدا عن المدينة والعاصمة بما حوت من عائلة وأصدقاء .

٨ ـ نظام الاقطاع

يشكل هذا النظام في بعض الأحيان مرحلة انتقال نحو الملكية المطلقة ، يحتفظ فيها النبلاء والموظفون التابعون بشيء من السلطة في أيديهم . على أنه بعبارة أكثر تمييزا ، ينطوي على نكوص عن المملكة أو

(*) الفردانيون Individualists : اتباع المذهب الفردي ، وهم من ينتهجون في الفكر والعمل نهجا مستقلا وبارزا . (المترجم)

الامبراطورية ذات النطاق الواسع ، وعلى اضعاف الملك لصالح كبار النبلاء والقادة العسكريين كما ينطوى على ميل نحو القضاء على تركيز السلطة والادارة والثروة والحياة الثقافية في المدينة القصبة ، وجعل كل ذلك لامركزيا فى البلدان الصغرى البعيدة ، وما يحيط بهذه وتلك من أراض. وقد حدث مثل هذا الميل بمصر وكذا بأوروبا بعد وفاة شرلمان ، وأيضا فى اليابان من الفترة التى كانت فيها الكاماكورا مقرا للحكم (القرن الثانى عشر) • على أن أثر ذلك يختلف عن أثر الفتح على يد امبراطورية منافسة أو عن أثر التدمير الذى تحدثه جماعة بربرية • وقد يتمخض الأمر عن نظام اجتماعى جديد مستقر نوعا ما ، يتبقى فيه شىء من النفوذ السياسى والثقافى الصادر عن الامبراطور والبلاط ، ويتسم بسلم مزعزع (غير مستقر) بين النبلاء قائم على الولاءات الاقطاعية • ومع ذلك فان من المحتمل قيام حركات العصيان فيما بينهم • ونظام الاقطاع من الناحية النظرية ، سلم طبقى أو تسلسل هرمى مستمر يبدأ بالعبد وينتهى بالامبراطور ، بل ربما يكون هناك تسلسل هرمى مزدوج واحد يمثل الكنيسة والآخر يمثل الدولة ، كما جاء فى النظريات السياسية للقديس توما وداتتى ، بحيث يكون فيه البابا أو الامبراطور هو الرئيس الأعلى • والفارق بين الامبراطور وبين أكبر شخصية تتلوه أقل من نظيره فى الامبراطوريات المستبدة ، ولكل من يشغل مكانا على أية درجة من السلم حقوقه التقليدية بل ربما القانونية ، بما فى ذلك العبد الرقيق الذى قد يكون مرتبطا بالأرض وأشد أمنا مع أسرته من العبيد الأقنان فى الامبراطورية الرومانية •

والولاء الطيع للمولى الاقطاعى حافز قوى ، كثيرا ما مجدته الفنون. وكثيرا ما تنشأ صراعات درامية عنيفة يسجلها الأدب بين ولاء الطاعة ذاك وغيره من صنوف الولاءات الأخرى مثل ولاء المرء لوالديه ، أو زوجه أو أخواته • وقد يكون للمولى سلطة الحياة والموت على فلاحيه • وتتعرض

التجارة والأسفار لتضييق وقيود أكثر مما تتعرض له فى ظل الامبراطورية• وربما يصبح الفن والفكر اقليميا أكثر • ويكون الاتصال وثيقا بين المرء وبين من يعلونه مباشرة من سادة أو يقلون عنه مباشرة ، (ان وجدوا) ، أما الاتصال مع الأجانب فنادر • وتنزع الحياة فى الاقطاعية الى الاكتفاء الذاتى والاعتزال • وتتصف الزراعة بعدم الكفاية كما أن الصناعة قد تضمحل بسبب الافتقار الى سوق خارجية •

فاذا تواصل التفكك ، اتجه نحو اعادة تكوين أمم صغيرة مستقلة أو دول مدن ، وربما الى مدن مسورة تقوم على قمم التلال كما حدث بأوروبا فى العصور الوسطى ، وقد يحكم نبيل قوى عدة مدن وممتلكات داخل الامبراطورية ، محتفظا بجيشه الخاص ، وضرائبه وقوانينه الخاصة • وقد يسترد الامبراطور سلطانه بمساعدة بورجوازية ناهضة • ويتسم نظام الاقطاع بعدم الثبات وينزع الى الانتهاء الى تأسيس امبراطورية قوية جديدة أو اقامة دول صغيرة متفرقة تنبذ كل ولاء للامبراطور • وقد حدث هذا الأمر الأخير فى النهاية بأوروبا بسبب ضعف الامبراطورية الرومانية المقدسة أثناء القرن السادس عشر • ولكن بينما كانت الأمم تنفصل بعضها عن بعض ، سلك بعضها سبيلا عكسيا من الناحية الداخلية• بتقوية ملوكها (ولا سيما انجلترة وفرنسا وأسبانيا) فأما الطبقة الهيراركية الكنسية ، فكانت على الجملة سلطة دولية محافظة تصون التوازن ، كما كانت مسالمة وان اتخذت القمع ديدنا لها بصورة قاسية كما حدث فى محكمة التفتيش •

وفى ظل نظام اقطاعى ما قد تزدهر الحياة الثقافية بما فى ذلك الفنون فى بلاط النبلاء الأقوياء أمثال أدواق برجنديا وأحبار الكنيسة • فهو ينزع الى وراثة بعض ثقافات امبراطوريات سابقة وان تم ذلك على نطاق أصغر •

وتميل الفنون فى نظام اقطاعى متطور استقر نوعا ما ، الى التعبير عن

وجهــة نظر عالية ونظــام للقيم يقــومان على تدرج هرمى طبقى • وقد أحكمت « الكوميديا الالهيــة » لدانتى تبرير ذلك على خير وجــه بوصفها تصورا للعالم ولمستويات الخطيئة والفضيلة ، وتواصل الفنون المرئية أيضا ـ وبخاصة الصور المعقدة والنقوش البــارزة ـ الرمز الى سلم الطبقــات الهرمى فى نسبتها القياسية بها • فتظهر أرقى الشخصيــات (القدسية أو البشرية) فى حجم كبـــير وتضعها فى القمـــة أو الوسط بينما تهبـط الشخصيات الأخرى أو تبرز طبقـــا لترتيبها أو مكانتها • وكثيرا ما نجد أمثلة لهذا فى النقوش البارزة التى تحلى قلب القوصرة (*) الغائر ونوافذ الزجاج الملون بالكاتدرائيات • وربما كان الطراز الهــرمى أقوى وأشــد تعقيدا فى النظام الاقطاعى منه فى ملكيــة مطلقــة وذلك لكثرة ما فيه من مراتب مدرجة • فالحاكم فى ملكية عظمى يحتــل مكانة أعلى كثـــيرا من أرقى النبلاء ، بل قد يتحالف مع البورجوازية عليهم •

وجدير بالذكر أن المنزلة والسلطان هما من حيث المبدأ وراثيــان فى النظام الاقطاعى ومن هنا يجىء التركيز الشديد على فنون الأنساب مثل شعارات النبالة وتحقيق الأنساب وتدوينها وجداول قرابة العصب، بوصفها مرشدا للزواج والميراث • (وشجرة « يسى » تعتبر شكلا توضيحيا مقاربا لهذا يمثل أسلاف المسيح على الأرض) • أما من حيث الواقع الحقيقى ، فان هناك الشىء الكثير من اغتصاب الألقاب بطريق التـآمر والفتح ، كما حدث بايطاليا فى أخريات العصور الوسطى وعصر النهضــة • وهذا من شأنه أن يضعف النظام الاقطاعى الوراثى • فقد يرفع الى منصــة السلطة حماة للثقافة من أمثال آل مديتشى ، أو جندا غلاظا مغامرين • والحق أن هناك تنوعا كبيرا فى المناخ الثقافى فى البلاطات الاقطاعية كما هى الحال فى الامبراطوريات ، وذلك وفقا لتربية المولى الاقطاعى وشخصيته •

(*) القوصرة : مثلث فى اعلى واجهة المبنى • (المترجم)

٩ ـ الديمقراطيات الراسمالية التحررية ، الجمهوريات الصناعية الحضارية ، والملكيات الدستورية ، المشروعات الخاصة الواسعة النطاق الحكومات النيابية وحماية الأقليات

مما يعد طرازا خاصا يتميز به عصرنا الحديث فى عملية التطور الاجتماعى ، قيام وحدات سياسية ضخمة ، تماثل فى حجمها الامبراطوريتين الرومانيـة والصينية ، ولكنها وحدات تديرها حكومات مسئولة أمام الشعب . وتتميز الحكومات النيابية الحقة عن تلك النيابة ظاهريا فحسب ، بأنها تقوم على الانتخابات الحرة التى تجرى على فترات مقررة ويكون حق التصويت فيها عاما للبالغين والاقتراع سريا . والموظفون تنتخبهم دوائرهم الانتخابية أو يعينهم موظفون ينتخبون . على أن كلا من النوعين عرضة للعزل بسبب مشروع بوساطة الشعب عن طريق القانون . وتستمتع أحزاب المعارضة بالحماية فى ممارستها حقها فى معارضة الحزب الحاكم وفى القيام بحملاتها فى الانتخابات . وليس مما يعد من الحكومات النيابية الحقة أو الديمقراطية أن يكون هناك هرم من النواب أو المندوبين لا ينتخب فيه على يد الشعب سوى الطبقات الدنيا فحسب ، ويشكل فيه موظفو القمة أوليجركية ذات استقلال ذاتى نسبيا ، تجدد مدتها ذاتيا ، ولا يكون فيه للمندوبين أية سلطة حقيقية للمعارضة أو طرد الحزب الحاكم بتصويت صادر من الأغلبية . وكل من النظام البرلمانى البريطانى ونظام الكونجرس الأمريكى تمثيلى نيابى ، والبريطانى منهما أسرع استجابة لما يحدث من تغيرات فى تنظيم القوى فى الهيئة التشريعية (البرلمان) لنصرة قضية ما أو معارضتها . وتعتمد الديمقراطيات التحررية (اللبرالية) على ضمانات دستورية لحماية الحقوق الأساسية للأفراد والأقليات مثل المساواة أمام القانون ، وعدم القبض على فرد ما والتحرر من الاعتقال ومصادرة ممتلكاته بدون اتخاذ الاجراءات القانونية اللازمة ، وحق الفرد فى التصويت وفى أن يمثله نواب يشتركون فعلا فى الحكم ، وتكافؤ الفرص فى التعليم وحرية التعبير والاجتماع فى نطاق حدود معينة .

وتحتفظ أنظمتها الاقتصادية بالتقاليد الرأسمالية، الخاصة بالمشروعات الحرة والكسب الخاص ، وان أدخل عليها تعديل تتفاوت درجته وذلك عن طريق الضرائب التصاعدية ، وتنظيم الحكومة الأعمال التجارية والمالية ، وامتلاك الحكومة وادارتها لحقول معينة مثل صناعة الصلب والمرافق العامة والسكك الحديدية والمصارف والخدمات البريدية والبرقية. على أنها تختلف في درجة المركزية في السلطات ، وفي مدى الاعتماد على التجارة الحرة أو تعريفات الحماية الجمركية ، وفيما لمنظمات العمال من سلطة نسبية ، وكذا في نواح أخرى . ويؤكد النظام الأمريكي على القيود والضوابط بين أجهزة الحكومة ، ورئيس تنفيذي قوي ينتخب لمدة معينة من السنوات ، وأقل قدر من التدخل من جانب الحكومة المركزية في الشئون التعليمية والثقافية على حين تحتفظ بعض الديمقراطيات الأوربية بناموس الحكم المركزي الأكثر قوة وأشد هيمنة على الأشغال وعلى المؤسسات الثقافية . وجدير بالذكر أن أحزاب المعارضة في الديمقراطيات الحقة ، تحميها انتخابات حرة تجري في فترات منتظمة والاقتراع فيها سري ولها حق المناقشة في جلسات الهيئة التشريعية . أما المتهمون فيكفل لهم حق الدفاع القانوني والمحاكمة العادلة . وتتصف الديمقراطيات الرأسمالية العصرية بالتفاوت والمرونة من حيث مدى اضطلاع الحكومة أو غيرها من الجهات العامة أو المؤسسات بالامتلاك والادارة وتتفاوت أيضا من حيث القوة النسبية التي يستمتع بها عمال المزارع والمصانع ورأس المال والادارة والحكومة على المستوى القومي ومستوى الولاية والمستوى المحلي .

وتمارس المؤسسات المندمجة التي لا تهدف الى الربح نفوذا على الحياة الثقافية يزداد يوما بعد يوم . وهي تستطيع أن تتلقى عن طريق الوصايا والهبات الخاصة مبالغ طائلة من المال ، وأن تحتجزها وتديرها في حرية كبيرة على يد لجان الأوصياء (الأمناء) الذاتية الدوام والخاضعة لاشراف الحكومة العام . وتمنح هذه المؤسسات اعفاءات كثيرة من الضرائب .

وتمارس المؤسسات نفوذا تطرد قوته على الفنون (الممتازة والشائعة) وكذا على التربية والدين والعلم والتكنولوجيا وأعمال البر وغير ذلك من المقومات الثقافية •

وتستطيع الدولة الرأسمالية أن تظهر نشاطا ملحوظا فى بعض النواحى بالطرق القانونية وبغير عنف ، نحو الأخذ بقدر متفاوت من النظم الاشتراكية أو الجماعية ، ذلك أن الحرية المطلقة فى القيام بالمشروعات بالمعنى القديم لما يسمونه بفردية « دعه يعمل » والمكاسب الخاصة التى لا حد لها أصبحت اليوم فى خبر كان •

فان الثروات الضخمة والدخول الكبيرة يمكن تخفيضها الى أى حد أدنى مطلوب بفرض الضرائب التصاعدية على الدخل الشخصى والأرباح المشتركة • وقد زاد نفوذ منظمات العمال زيادة كبيرة فى السنوات الأخيرة، حيث يلعب العمال دورا مطرد النمو فى ادارة الأعمال ، تحميهم قوانين الضمان ومستويات الأجور وفرض القيود على الحق فى تشغيل العامل وفصله من الخدمة • ثم ان التأمين العام ضد البطالة، والشيخوخة والمرض، والتأمين الخاص ضد الأخطار الأخرى ، كل ذلك يدفع الدول الديمقراطية بسرعات مختلفة فى اتجاه دول الرفاهية •

على أن ادارة كل هذه الأجهزة ، حكومية كانت أو غير حكومية ، انما تتوقف على الوسائل التكنولوجية الحديثة ، من مواصلات ووسائل نقل سريعة رخيصة وانتاج بالجملة وكل ذلك يعزز التكنولوجيا بدورها. ان الديمقراطية العصرية تعتمد لنجاحها على نشر التعليم الحكومى المجانى العام ، وهذا لا يعنى أن يوفر للجميع التعليم الأساسى فحسب بل أن يوفر للجميع التعليم العام والمتخصص حسب اهتماماتهم واستعداداتهم وقدراتهم، وتنطوى الديمقراطية الحديثة على حرية المرء فى أن يقرر مستقبل حياته وأسلوب عيشه فى نطاق حدود فسيحة وكذا حريته فى الترحل وفى تغيير

محل اقامته ونوع عمله وفق ارادته • وهناك معونات مالية عامة وخاصة ، متاحة لذوى المواهب من الشباب فى كثير من الحقول بما فى ذلك الفنون•

وعلى الرغم من الاتجاه نحو تطبيق المبادىء الجماعية عن طـــريق توسيع سلطات الحكومة والهيئات المندمجة فان قدرا كبـــيرا من التنظيم الاجتماعى موجه نحو المحافظة على المنافسة والتغير الحر ، ايمانا بأن هذا كله موات للرفاهية العامة ، والتقدم والازدهار • وعلى حين أن السلطة المركزة معترف بضرورة وجودها فى ميادين معينة ذات أهمية أساسية مثل الشرطة والدفاع فان هناك جهدا قويا يبذل فى سبيل وضع تلك الميادين تحت هيمنة مدنية مسئولة عنها ومنعها من العدوان على حرية الفرد فى حياته الشخصية والدينية والثقافية ، فان جماعات ضغط ضخمة ومنظمة ، تمثل مختلف المصالح فى رأس المال والادارة والعمال والتجارة والسياسة والدين والتربية والبر والعلاقات بين أجناس البشر ، وغيرها من المجالات، تتصارع كل منها مع الأخرى صراعا سلميا تقريبا وان كان فى الغـــالب عنيفا • وهى تفعل ذلك عن طريق جهاز الحكم النيابى والدعاية والجدل بوسائل الاتصالات العامة •

ومن المعترف به فى مجتمع يقوم على التنافس ، أن بعض الأفـــراد يخسرون بينما يفوز غيرهم بأعلى المكافآت • على أن هناك محاولة تبذل لوضع حد أدنى دون أية منافسة ، حد من شأنه أن يحتفـــظ للجميع بمستوى معيشة أدنى وكريم • ثم ان هناك أيضا محـــاولة تبذل لتنظيم طرائق المنافسة ، لكى تحـــد من التصرفات غـــير العادلة وتحمى ضعاف المساومين الى حد ما • ومن المعترف به أن الأفراد الذين تجمعهم مصالح متشابهة سوف ينتظمون هم أنفسهم فى جماعات بغية الفائدة المتبادلة • وفى بعض الحالات سوف يناضلون جماعات الضغط المنافسة لها ، مثـــال ذلك اتحادات العمال وجمعيات أصحاب المصانع والمـــديرين والتكنولوجيين • ويلاحظ أن مثل هذه المنافسات لا يمكن البتة تسويتها تسوية دائمة وان

أمكن الحد من شدة الصراع الناشىء بينها ، بينما تبذل الجهود للكشف عن نواحي الاتفاق والتعاون المحتملة ، ولا تعمل الحكومة على منع الخلافات والمنافسات بل على توفير القواعد والميادين لنضال سلمي ، تحكمه شروط لمراعاة العدل والانصاف كما يحدث في المباريات والألعاب والرياضة ، على أن مدى ما يمكن احرازه على هذا النحو من العدل والقسطاس شيء قابل للتغير والأخذ والرد ، وفي أحسن الأحوال ، تستمر منافسة الأفـراد والجماعات داخل المجتمع بأكمله دون عنف مفرط • فلم تعد هذه منافسة بين طبقتين منقسمتين انقساما حادا ، كطبقة رأس المال وطبقة العمـال ، أو المستغلين والمستغلين ، بل أصبحت منافسة بين جماعات كثيرة متداخلة لها جميعا بعض مصالح مشتركة • وقد ينتمي الفرد الى عدة جمـاعات مختلفة منها فيما يتعلق بمصالح مختلفة •

وكثير من المصالح المتنافسة تستخدم بعض الفنون سلاحا وبخاصـة في الاعلان والدعاية • بل ان الفنون نفسها تنزع الى أن تنتظم جمـاعات مهنية وتجارية وايديولوجية تزكي هذا أو ذاك من أنواع الفنون وتدعو الى الاتفاق عليه •

ويلاحظ أن النجاح في هذا النظام التنافسي يلقى في الغالب جـزاء وفاقا في صورة خيرات مادية وهيبة واحترام للمرء وأسرته ، أما الفشل فيمكن أن يكون مصدر خزي لا يطاق ، وفي بعض الأحيان ربما يدفع المرء الى الانتحار ، وغالبا ما يكون النجاح من نصيب الممتثل لقواعد وعادات مقررة ، أو من يهيمن على شيء جديد يقبل الناس عليه ، وتتضارب الآراء في معايير النجاح ، كما أن كثيرا من النقاد يرتابون فيهـا بوصفها باطلة جوفاء ومادية ، وهذه تهمة تنطوي على المبالغة في كثير من الأحوال ، ولكن النزوع الى الاتجاهات المتطرفة يصر على البقاء ، والمنافسة تجعل كثيرا من الشباب قلقين ومرهقين بالعمل ، وينهار كثير من المديرين وكبار الموظفين تحت عبء ذلك الجهد ، والواقع أن هذه الضروب من القلق وخيبة الأمل

جنبا الى جنب مع ما هنالك من منافسات بين الجماعات ، هى من الموضوعات المحببة للناس فى الفن المعاصر .

والديمقراطية اللبرالية (المتحررة) تعد الى حد كبير نظاما اقتصاديا يوجهه المستهلك . وتنعدم فيه القوانين المنظمة لانفاق المال . فان قدرا كبيرا من الدخل القومى ينفقه الناس انفاقا خاصا ويوزعه الأفـراد والعـائلات طبقا لمشيئتهم وتنفق أموال الضرائب الى حد كبير فى الحاجات الضرورية العامة . والأفراد ـ لا موظفو الحكومة ـ هم الذين يعينون نصيب الانتاج القومى المخصص لأشياء تعد من الترف كأدوات الزينة والتجميل والتبغ والمشروبات واللبان والفنون . بل انه حتى رغبات صـــغار الأطفال يتم تزويدها بما يلزمها عن طريق الاعلان عن ألوان أطعمة الافطار ، وأنواع اللعب والملابس ، وتراعى الاســتجابة لأذواق الأطفـــال فى الحكايات المصـــورة ، وذلك فى المسلسلات المصورة التى تظهـــر فى الصـــحف وكتب الهزليات .

ويتجه العيش فى دولة ديمقراطية رأسمالية عصرية الى أن يسـبغ على معظم أعضائها اتجاهات مشتركة معينة : وذلك مثل اعتبار الثروة الفردية والوضع الاجتماعى شيئا متحركا ومتغيرا لا شيئا وراثيا بحكم السماء ، وهو ينزع الى التركيز على أهمية المال والنجاح ـ وذلك مثلا فى الأعمـال أو السياسة أو الألعاب الرياضية أو الفن الشعبى ـ بوصفها هـدفا ومعيـارا للحياة الطيبة . وينزع أيضا الى الاعجاب بالعصاميين أولئك الذين يرتفعون بمجهوداتهم الخاصة دون أن يتلقوا مساعدة من أحد .

ويريم على الحضارة العصرية طابع سرعة الحركة الاجتماعية ، وهو ينزع الى اضعاف روح ولاء الفرد لأقربائه أو لأية مدينة معينة ، أو اقليم أو معهد أو مجموعة من الأصدقاء ، والى التقليل من اهتمامه الدائم بهم . وهو طابع يسبب سهولة زائفة نوعا ما واتساعا وتقلبا فى التكيف الاجتماعى وتكثر حوادث الطلاق والمخادنة العارضة القصيرة الأمد . ثم ان ما تتصف

به البيئة من سرعة مفرطة في الحركة ، يشجع على حدوث تغيرات عديدة في البرنامج التعليمي لأي طالب من الطلبة ، كما يؤثر في نوع عمله فيما بعد ، فضلا عن أثره المباشر في اهتماماته الثقافية بما في ذلك اهتماماته بالفنون . ويحدث أثناء أزمان الرخاء ، أن يرى الشباب أفرادا يرقون درجات الثراء مع قسط قليل من الجهد أو التعليم، فيسائلون أنفسهم أفي الكد ما يستحق العناء ؟ وينتشر بين الطبقات العليا ميل دائم الى كل جديد ولهفة الى مسايرة أحدث « موضة » في الفنون والأفكار . ومن ثم ليس لأي نظام مرعي ولا أي سلطان فردي احترام دائم . ويختلف الخبراء بوجه خاص حول أهداف الفن وقيمه . وسرعان ما يحل محل المسنين منهم من يصغرونهم وهؤلاء شأن سابقيهم لا يعمرون طويلا ، الأمر الذي يحتمل أن يجعل الرجل العادي أحيانا يحار أمام المشكلة كلها وينفر منها بل لا يكترث بها . وتدب الى روح الطليعيين نزعة « نسبية » قلقة ، غير ثابتة ، متطرفة . وينكر الناس جميع القيم العامة الدائمة وتغدو العدمية المقيمة هي الموضة الجديدة . على أنه حتى هذا الوضع نفسه يكون مؤقتا، فما أن ينتشر اعتقاد واتجاه معين من الصفوة الممتازة الى الجمهوة الغفيرة حتى تنبذه الصفوة وتتجه نحو شيء مختلف تماما .

ولما كان من خصائص الديمقراطية أن تكون متقلبة وقابلة للتغير فان مذهبية أيديولوجية واحدة لن تسودها سيادة تامة . ويتوقف الشيء الكثير على وضع المرء الفردي والعائلي فيها : وهل هو فقير أم غني ، ومن طبقة الرؤساء أو المرءوسين وهل المرء مساوم قوي أو ضعيف في أسواق الحياة والزواج ، ويتوقف الشيء الكثير أيضا على المرحلة التاريخية واللحظة التاريخية . فان ديمقراطية رأسمالية قد تكون قوية ونامية في بعض الأوقات كما حدث في ايطاليا ابان عصر النهضة ، وتكون عرضة للانشقاقات الداخلية والأحزاب المتصدعة شأن فرنسا في القرن العشرين ، أو ثابتة وطيدة الأركان فعل الدول الاسكندناوية بل ان أرغدها حالا وأقواها منه، شأن الولايات المتحدة ، يمكن أن تلاقي تأرجحات هائلة بين التفاؤل

والتشاؤم ، بين « الحلم الأمريكي » والعدمية القاتمة وبخاصة بين أفراد الشباب المستنيرين ، وحتى تركيز الاهتمام على الثروة والنجاح يتعرض لتقلبات عنيفة، وهو تركيز يفضى ببعض ذوى الحساسية المرهفة الى رفضهما جميعا ، رفضا قد يبلغ مدى بعيدا فى عدم واقعيته ، وينتهى بغيرهم الى الظن بأن فى الامكان تصحيح جميع ما فى العالم من شرور باغداق النقود جزافا للمحرومين ، وذلك لأن كلمة الفقراء تعد كلمة مهينة ، وفى الوقت نفسه فان كثيرا من الأفراد والجماعات يعيشون حياتهم ، ويقومون بأداء أعمالهم بطريقة ثابتة متزنة وغير درامية (غير مثيرة) متجاهلين التأرجحات الهائلة فى الحساسية السيكولوجية البالغة حولهم •

ان نمو الدول الديمقراطية العصرية الصناعية الحضرية ، صحبه الى حد كبير اضمحلال فى سلطة الكنيسة ، وكذا فى نفوذ الارستقراطيات القديمة الوراثية المالكة للأراضى • على أن الانتساب لطبقة عليا وراثيـة والعضوية فى أسرة بارزة طويلة العهد بالثراء لا يزال يحمل لصاحبه شيئا من رفعة المكانة • ولكن تلك حال أخذ يرجع عليها بدرجة متزايدة من يحرزون الرتب والمال والشهرة بجدهم فى أى حقل معترف به ، بما فى ذلك الفنون الشائعة ، ويتزايد على نحو مطرد الفصل بين الدولة والكنيسة، وذلك رغم أن الكنائس تتلقى كثيرا من الاعفاءات الضريبية • ولم يعـد هناك دفاع جدى عن المبادىء القديمة الخاصة بالحق الالهى والمـوافقة المقدسة على التشكيل الهرمى للطبقات ، وأصبح من المسلم به نظريا ـ وان لقى فى الأغلب مقاومة من حيث التطبيق العملى ـ حق الأفراد والأقليات فى تحسين أحوالهم والارتفاع فى السلم الاجتماعى الاقتصادى •

وصحب انتشار الديمقراطية انتشار وجهة النظر العالمية العلمـانية الطبيعية (Naturalistic) وتنطوى وجهة النظر هذه وما لها من تعبيرات فى مجال الفن ـ شأن ما سبقها من وجهات نظر وتعبيرات ـ على اسـقاط لما لدى المرء من صور سياسية واجتماعية ، حاضرة على مفهومه عن الكون،

فان صورة «اله» كحاكم مطلق أبدى للعالم ربما اتجهت الى الارتداد الى خلفية الفكر والعمل الاجتماعي ، بينما هي لا تزال شيئا قوى النفوذ بين الجماعات والأفراد المحافظين ، وربما حلت محلها جزئيا الصورة العلمية والديمقراطية التي تصور العالم كمن يدير شئون نفسه بنفسه وينظم نفسه ذاتيا ويتطور بقوانين طبيعية • ومن ثم فهو لا يحتاج الى أى توجيه شخصي خارق (فوق البشرى) • ويتجه التعليم اتجاها متزايدا نحو العلمـــانية وعدم التحيز المذهبى ، كما تشرف عليه السلطات العامة • والواقع أنه ليس هناك رفض واع صريح للمعتقدات القديمة ، كما أن هـــذه قلما تناقش خارج دوائر أهل الفكر • وتنزع تلك المعتقدات الى أن تبـــقى حية بوصفها تقاليد موقرة ، على حين تحدد المعتقدات الحديثة على نحو مطرد طريقة العمل • ويعتنق بعض الفلاسفة مذهبا طبيعيا قاطعا وصريحا ، على حين يواصل البعض شكلا مختلفا من تعاليم « هيجل » المثالية ، ويقترح البعض أشكالا جديدة للمذهب الحيوى Vitalism والمذهب الثنائي Dualism وبعضهم يتجنبون الغيبيات جميعا بغية التمكن من تحليل أشكال الفـــكر والتعبير اللفظى • وتحتفظ الكنائس بدرجة ضخمة من الهيبة بوصـــفها حارسة على القيم الروحية • حيث تعتبر هذه القيم الروحية مماثلة الى حد كبير للقيم الدينية والخلقية ، كنقيض لقيم العلم والأشياء المادية : تلك القيم التي يفترض فيها أنها أدنى وأقل • وتظل الكنائس قائمة بوصفها مركـزا نشيطا لاختلاط أفراد المجتمع وللاحتفالات التي تقام في المناسبات الهامة في الحياة •

وتنطوى الفنون على اتجاهات ترتبط بذلك ارتباطا له دلالته ، فهناك أولا نزعة الى تدعيم الطابع العلماني من ناحية مادة موضوعه ومن يتولونه بالرعاية • فهناك تنـــاقض مستمر في الموضـوعات الكنسية بالمقـارنة الى موضوع الانسان وبيئته الطبيعية المحيطة به في الأرض وفي الفضاء الخارجي ، وهناك ، ثانيا ، ميل الى بث الطابع الديمقراطي وقد أظهر هذا الميل نفسه في صورة اهتمام أكبر بالانسان العادى ، ومظهره ونشاطاته وشخصيته

ومشكلاته الاجتماعية ، كنقيض لتمجيد النبلاء • كما تجلى فى الزيادة الضخمة فى انتاج الفنون الشائعة ، وكل ما هو رخيص الانتاج واسع الرواج من كتب ومجلات واسطوانات وصور كاريكاتورية فى الصحف وبرامج التلفزيون ، فهى تناسب أذواق الأطفال والمراهقين والبالغين واهتماماتهم على جميع المستويات الاقتصادية والتربوية • ثالثا ، وهو شيء وثيق الارتباط بالديمقراطية ، تبسيط معين فى الفن كنقيض لتركيز انفاق الذوق والمهارة والمواد على منتجات تعد للصفوة الممتازة • أما رعاية الفنون فقد أزيلت منها المركزية وأسبغ عليها الطابع التجارى الى حد ما ، كما أنها وجهت جزئيا الى أيدى المؤسسات المشتركة (corporate)

ويتردد أعضاء الهيئات التشريعية المنتخبون فى انفاق مبالغ كبيرة من المال على مشروعات الفن العامة ، وبخاصة تلك التى يدور حول طبيعتها خلاف وجدل ، وذلك بينما يضرب الفقر أطنابه • وهذا من شأنه الحد من الانفاق العام على الفنون بالمقارنة الى ما تنفقه الجهات الخاصة ، أو الاحتفاظ بذلك الانفاق على مستوى الذوق الشعبى الشائع • ولا شك أن المؤسسات التى تلقى الهبات أكثر حرية نوعا ما فى اجراء التجارب ، أما الأفراد فلهم من هذه الحرية حظ أوفى ويظهر الرأى العام شيئا من الضغط ضد جميع ألوان المظاهر والنفقات المسرفة ويعدها « تبديدا منافيا للذوق السليم » • ويذهب نصيب كبير مما تنفقه الديمقراطيات على الفنون الى فن شعبى رخيص نسبيا ، منتج بالجملة والى مستنسخات من الصور الكلاسيكية • ولا يزال يوجد فى بعض الديمقراطيات غير المستكملة ، ذات الشكل الجمهورى والرأسمالى قدر ضخم من عدم التكافؤ فى الثراء وتركيز كبير لفنون الترف فى أيدى قلة من الناس • على أن هذا الموقف محفوف بالمخاطر فى ظل الظروف العصرية •

وثمة نزعة رابعة فى الفن فى الدول الديمقراطية العصرية : ألا وهى الزيادة المستمرة فى معالجة الفن معالجة علمية وتكنولوجية من ناحية

انتاجه وطرائق ترتيبه وتاريخه ونظرياته . ومما ساعد على ذلك تطور العلوم المرتبطة بالفن وتراكم أمثلة من ثقافات وعصور شتى . خامسا : وقد صحب هذا التقاء معجل بين أساليب الفن بوصفها أجزاء من الحضارة العالمية ، بما في ذلك ابتعاث الأساليب البدائية واستيراد أخرى أجنبية دخيلة . فاتسعت دائرة الذوق وأصبح عالميا ، ولم يعد أحد يفترض أن هناك أسلوبا أو تقليدا واحدا بمفرده يعد هو الأفضل ، كما أن الفنان يحس بحريته المطلقة في أن يجرب أي أسلوب . وينزع الجمهور العام الى تفضيل قدر مقبول من الواقعية والأوهام المحققة للرغبات في الفن التمثيلي . أما الصفوة الممتازة المفكرة فتطالب بالمزيد من الواقعية القاطعة كما تطالب أيضا بأساليب لا واقعية تؤكد الاهتمام بالتصميم أو التعبير . سادسا : جنح الفنانون الى التوسع في اجراء التجارب حول الطرز المتخصصة للشكل والأسلوب بجميع أنواع الفنون مع ادخال بعض هذه العناصر الدخيلة في أغلب الأحوال . وقد أدت بهم هذه العناصر الى أساليب غالبا ما تكون غير مفهومة لدى الجمهور العام . ونتيجة لهذا انفتحت ثغرة بين الفنانين الطليعيين وجمهورهم من ناحية وبين الفن الشعبي المطبوع بالطابع التجاري بالنسبة لذوي الأذواق المحافظة من ناحية أخرى.

وبعض هذه النزعات مؤقتة ومقصورة على أقطار بعينها . على أن عملية التبسيط قد تجلب بمضي الوقت أساسا أعرض تنشأ عليه صفوة ممتازة جديدة . وهذا أمر واضح يتجلى في اتساع انتشار الاقبال على تذوق الأعمال الكلاسيكية الجدية بكل من الموسيقى والأدب والفنون المرئية ، كما يتجلى من الزيادة المضطردة في عدد الأفراد الذين يتخذون الفن مهنة لهم ، ومع زيادة الثروة الفائضة في أيدي الهيئات العامة والمؤسسات ، سوف يزيد الانفاق بسخاء أكثر على الفن لفائدة الجمهور ومتعته ، وليس من الضروري أن يحول وجود الكثير من الفن الشعبي في مستوى ساذج دون قيام فن الصفوة الممتازة ، كما أنه يوفر في بعض الأحيان السبيل الى الارتقاء ، وبناء على هذا قد تناقص الى حد كبير

الثغرات الواسعة الموجودة الآن فى الأذواق بين الجماعات المختلفة والدولة الديمقراطية . وعندما تقبل نخبة ممتازة اجتماعيا وفكريا أسلوبا عسيرا جديدا للفن ، ينزع كثير غيرهم الى قبوله على أمل تعلم كيفية تذوقه أو الحصول على المكانة المرموقة بفضل الارتباط به . وهذا هو ما يحدث حاليا للتصوير والنحت عند مدرسة « ما بعد التأثيرية (Post impressionist) و « التعبيرية التجريدية (abstract expressionist) ، وقد يؤدى المزيد من الانتشار والألفة الى فهم أوسع وتسامح أكبر نحو الفن التجريبى ، وقد يتمخض أيضا عن نشأة أساليب متوسطة ، أساليب النقيضين المتطرفين: المحافظة والراديكالية . ومن علامات ذلك ما يتجلى فى الاستخدام الحالى للمصطلحات العصرية فى الاعلانات شبه الشعبية وصور المجلات . ولا يخفى أن بعض أنواع الفن تروق ذوق الصفوة الممتازة والعامة كليهما . مثل أفلام والت ديزنى وموسيقى « الجاز التقدمية » .

ويتوقف الكم والكيف لانتاج الفن فى ديمقراطية تحررية على عوامل كثيرة ، بالاضافة الى النظام الاجتماعى والسياسى فى حد ذاته . فهما يتوقفان من ناحية على ثراء البلد ورخائه . ويتوقفان من ناحية أخرى على ما ورثه من التقاليد الثقافية والأذواق الفنية وهذه قد تنقل عن حقبة أبكر لها نظام اجتماعى مختلف تماما . خذ مثلا ، روسيا الشيوعية ... فانها تحتفظ الى حد ما بموسيقى روسيا القيصرية ورقصاتها وفن عمارتها ، ويعلم القراء أن فرنسا وايطاليا الجمهوريتين والملكيات الدستورية ببريطانيا العظمى وهولندة والأقطار الاسكندناوية كلها ترث ، وتبنى الى حد ما على فنون وأذواق العهود السابقة التى هى أكثر أرستقراطية . والولايات المتحدة الأمريكية ترث كثيرا من التقاليد الفنية من أوربا وغيرها كما أن لديها الآن الثروة التى تهيىء لها البناء فوقها . ولكن تقاليدها القديمة أيام زحفها نحو الحدود لم تكن موائمة لتشجيع معظم الفنون . فلم يكن موظفوها ولا دافعو الضرائب فيها قد بلغوا آنذاك نفس مستوى التعليم الذى بلغه نظراؤهم فى فرنسا ، وبالتالى لم يدركوا قيمة الانفاق على الفن بوصفه

رصيدا قوميا من وجهتى النظر الاقتصادية والثقافيـــة • ولكن حدث فى السنوات الأخيرة أن اندفع الناس فى سرعة مذهلة نحو استيراد الفن من سائر العالم ، وجمعه وأدائه وتعليمه ومحاكاته بل التفوق عليه اذا أمكن ذلك وأخذ المفهوم المقدس للتقدم والنجاح فى الاتساع ليشمل مجال الفن ـ ومع هذا فان سمات الديمقراطية الرأسمالية لا تزال راسخة باقية فى التأكيد على القيمة الشرائيـة لأعمـال الفـن والمبـالغ التى تدفع للفنـانين الشعبيين ، كما تتجلى أيضا فى المبالغ التى تدفع فى الاعلانات وغير ذلك من الفن التجارى والصناعى •

وتحاول الدولة الديمقراطية الأصيلة أن تكون مجتمعا حرا مفتوحا الى أقصى حد مسـتطاع ، وتحتفظ مع هذا بوجودها ونظمهـا الأسـاسية المرعية ومعاييرها الخلقية • على أنها تعمد ابان الأزمات الجائحة ، والمخاطر التى تتعرض لها من الداخل أو الخـارج ، الى تقييد الحـريات الفـردية وحقوق الأقليات من بعض النواحى • ولكنهـا لا تلبث أن تغيرها بأسرع ما يمكن فور زوال تلك الظروف ، على أن الواقع أنه يحدث الآن الى حد أقل قليلا أن تلك الحقوق ، بما فيها من حق حرية التعبير والنشر والأداء العلنى فى الفنون ، تخضع للتحديد فى الأوقات العادية بطـرائق يعتبرها الجمهور ضرورية • وتشمل هذه الطرائق القوانين التى تسن لمنع السب البذىء والطعن والتحـريض على الشـغب والدعـوة الى قلب نظام الحكم بالعنف ، كما تتضمن فرض الرقابة أو المنع التام على الأعمال الفنية التى تعد بالغة الفحش • على أن المعايير تتغير فى هذا الصدد كما أصبحت أقل صرامة فى السنوات الأخيرة• اذ تتاح جميع أنواع الفنون للطلبة الناضجين لكى يقوموا فيها بعمليات الدراسة والبحث • ولا تزال بعض الأفلام قاصرة على البالغين فقط • على أن هذه القيود يترك البت فيها فى الأغلب لسلطات الولاية أو للسلطات المحلية • والنظام الاجتماعى الذى يشدد التأكيد على الحرية ـ لا الوحدة والنظام ـ يغلب عليه الميل الى الاقلال شيئا فشيئا من نواحى الاجبار والتقييد فى الحقل الثقافى • والشغل الشـاغل للنظام العام

انما هو بصفة رئيسية الاهتمام بوقاية الحياة والصحة والممتلكات وتنفيذ حد أدنى من التعليم الأساسى • ومع هذا فان الرأى العام يبذل ضغوطا قوية تهدف الى جمع الشمل فى نطاق فكرى واحد أى الى سيادة الانسجام • فهناك ضغط على الصناعات التى تقوم بانتاج وتوزيع الفن على الجمهور العام كالسينما والتلفزيون ، حتى تطور معاييرها وتكون رقيبة على نفسها • وللجمعيات الكنسية نفوذ ضخم فى دعم أركان فضائل الأخلاق التقليدية• وذلك بينما التجار المهتمون بالاعلانات والعاملون بالأسواق كثيرا ما يرون أن مصلحتهم وأرباحهم تحتم عليهم الانسجام مع الاتجاه العام وان لم يجبرهم أحد على ذلك • وربما حدثت حالات استثنائية بارزة ، ولكنها تثير جدلا حامى الوطيس •

ويبدو أنه ليس هناك سبب قاهر يدعو ديمقراطية لبرالية ـ ان كانت مزدهرة آمنة ملمة بالقيم الانسانية للحياة ـ أن تقصر دون انتاج الفنانين الخلاقين الممتازين وتطوير روح التذوق لأعمالهم • غير أن الفن ينبغى له أن يدخل مضمار المنافسة التماسا لوضع رفيع بين كثير غيره من المتع والقيم ، سواء منها ما كان فكريا أو غير فكرى • وفى امكان الهيئات القوية والغنية مساعدة الفن فى خوضه غمار المنافسة ، وأعنى بتلك الهيئات : مؤسسات الوقفيات والجامعات والمكتبات ومتاحف الفن ، والمسارح والفرق الموسيقية ـ وما ماثلها ـ التى أخذت تظهر فى هذه الأيام، وفى اعتقادى أنه من حيث الكم والكيف ، تستطيع الديمقراطيات أن تأمل فى أن تنافس المنجزات الفنية التى بلغتها النظم الاستبدادية والاقطاعية ، بل أن تتفوق عليها • وان كنت أشك فى أنها مستطيعة احراز تماسك مماثل ومعادل فى الأسلوب القومى أو اصرار معادل فى تطوير الفنون على امتداد خط واحد مستمر • ذلك أن روح الديمقراطية أكثر مواءمة للتنويع والتجديد ، وللتعبير الحر التجريبى لكثير من الطرائق المختلفة لتناول موضوع ما ، منها الى الكمال القسرى لطريقة واحدة لتناول الموضوع • وهذا القول يصدق حتى على الديمقراطيات الصغيرة شديدة التجانس

بشمال أوربا كما أنه يصدق أكثر كثيرا على الدول الديمقراطية الكبرى المتنوعة العناصر • فعندئذ سوف يكون التمايز لا التكامل ، هو على الأرجح نقطة الاهتمام المميزة لهم في الفن ، وذلك ما لم (أو حتى) تنزع الديمقراطيات بصورة أقوى الى التكامل في الميادين الاجتماعية والسياسية وغيرها من ميادين الثقافة •

ومهما يكن من أمر ، فغالبا ما يتخذ التمايز الثقافي في الدولة الديمقراطية شكل تغيرات سريعة متقلبة في النمط السائد (الموضة) في الشعب كله لا شكل تنوع فردي في الذوق والتعبير الخلاق في أية فترة ما • والتمايز بهذا الوصف ، يستقيم مع قدر كبير من التناسق خلال كل فترة متعاقبة من الفترات • وهذا يصدق بوجه خاص بين الأسر التواقة لأن تكون عصرية في مناصرتها ورعايتها لأحدث الأساليب • على أنه حتى فنانو الطليعة في الديمقراطيات يظهرون أحيانا ميلا جماعيا الى اتباع الراديكاليين من قادة أحدث الأساليب تحت انطباع خاطىء بأنهم قوم فرديون • (Individualistic)

وفي نفس الحين ، ينتشر عن طريق الفنون اتجاه نحو التنظيم الواسع النطاق المالي والتجاري والصناعي • وهو اتجاه يتطلب جماهير ضخمة من الناس من مستويات اقتصادية وتربوية متفاوتة ، وينتشر هذا الاتجاه من وسائل الاعلام كالراديو والتلفزيون والفيلم السينمائي ومن الاسكان الشعبي العام وتخطيط المدن ومكاتب الحفلات الموسيقية (الكونشرتو) ونشر الكتب والمجلات واستنساخ اللوحات • على أن التنظيم الواسع النطاق على مستويات الملكية والادارة واتحادات العمال كثيراً ما يجنح الى زيادة تكاليف الانتاج والأداء • وعندئذ يصبح من العسير كثيرا على الفنان الفرد أن يبتدع جديدا أو يعمل شيئا على سبيل التجربة لجمهور صغير ، وربما صح أن فنانين يعملون في خدمة هيئات ضخمة ويروقون لذوق جماهير غفيرة يتلقون أجورا سخية ، على حين أن ملحن احدى السمفونيات أو

مؤلف أحد كتب الشعر ، وبما اضطر أن يدفع جميع نفقات نشر عمله بغير كبير أمل فى عائد يعود عليه مالم يصبح شهيرا • وفى الوقت نفسه وعلى النقيض من النزعة نحو التقنين تحاول بعض المؤسسات التى تتلقى الهبات أن تمول الصغير المجهول ، والرائد المنعزل فى محراب الفنون • وهكذا لا تنفك تيارات الضغوط والضغوط المضادة فى أى نظام ديمقراطى تنتقل وتعيد ترتيب صفوفها بلا انقطاع •

١٠ ــ الديكتاتوريات الحديثة : الفاشية والشيوعية

فى الزمان الماضى ، كانت الدكتاتوريات عادة فترات فاصلة يتولى فيها رجل واحد الحكم بين نظامى حكم أثبت وأرسخ • وقد ظهرت الدكتاتوريات بعد انهيار الملكيات ، التى لانت قناتها وأصبحت عاجزة عن تحقيق مطالبها فى السلطة ، وذلك كما حدث فى قيام كرومويل ونابوليون• وظهرت الدكتاتوريات أيضا بعد انهيار الجمهوريات ، التى شلتها الخلافات، شأن أثينا قبل عهد فيليب المقدونى وروما قبل يوليوس قيصر • وكثيرا ما سبقت الدكتاتوريات حكومات أوليجركية لا يلبث رجل فيها حتى يغتصب السلطان من فم الآخرين • وربما يحدث فى بعض الأحيان أن تعقبها عودة الى الملكية الوراثية : اما أن تكون ملكية الدكتاتور باعتباره مؤسسا لأسرة مالكة جديدة أو ملكية ترجع فيها الى العرش الأسرة المالكة الشرعية السابقة ، وكثيرا ما يتم اعلان الدكتاتوريات ، على أنها وسيلة مؤقتة لاسترداد النظام ، وربما قصد منها ذلك • غير أن من العسير على من يرقون معارج السلطة العليا عن طريق العنف ــ وبذلك يخلقون المديد الجم من الأعداء ــ أن يتخلوا عنها قانعين راضين أو مطمئنين آمنين، مثل الواحد منهم مثل من يقبض على أسد من ذيله • ثم ان ممارسة السلطة المطلقة تشكل عادة فى النفس ، وقد يستمتع بها المرء بشكل لا يتيح له التخلى عنها بغير كفاح •

وتشترك ديكتاتوريات القرن العشرين مع الدكتاتوريات القديمة فى نواح كثيرة بما فى ذلك ما يعلنه زعمـاؤها من أنها اجراء مؤقت وأنهـا خطوات نحو شكل أفضل من الحكم المستقر ، الذى يتولى فيه الشـعب ، أو خير عناصر الشعب ، الحكم فى هدوء وسلام وبموافقة الشعب كله • ووصل كثير من الدكتاتورين الى السلطة على أنقاض ملكيات ولت ، كما حدث فى ألمانيا والروسيا أو على أنقاض جمهوريات ضعيفة ، درجت كما حدث فى الصين • ومنها مايشكل نكوصات جزئية عن الحكم النيابى الى الحكم العسكرى الامبراطورى المستبد • وهى تختلف عن الصنف الثانى فى تجنبها أو تأجيلها العودة الى الملكية الوراثية وفى الاحتـــفاظ ببعض مظاهر الحكم النيابى • ويعتمد حكم الدكتاتور أو حكم مجلس القيادة الدكتاتورى ، اعتمادا محفوفا بالمخاطر على الهيمنة على أوليجركيـة أكبر قليلا ، تتألف من القادة العسكريين ورؤساء الأحزاب الذين غالبا مايأتمرون سرا بعضهم ببعض • ويرتكز الحكم الفاشى ، من الناحية النظرية على الأقل على طبقة الملاك والمديرين الناهضة لسيطرة العمال • أما الحـــكم الشيوعى ،فيقال عنـــه انه يستند أولا وقبل كل شىء على عمـــال المدن والفلاحين • ولكن الواقع العملى أن هناك تشابها كبيرا بين النظامين ، فان كلا منهما يتجه الى تنمية بيروقراطيته الخاصة به مستخدما عناصر تنتسب الى طبقات مختلفة سابقة • ولزام على كل منهما أن يكتسب شيئا من تأييد الكتل الجماهيرية ، وكذا المفكرين والمديرين ، وغيرهم من المشـــتغلين بعقولهم • وقد يخلف دكتاتور شيوعى آخـــر فاشيا بانقلاب عنيـف أو بالعكس ، وقلما يكون التغير أبيض خاليا من سفك الدماء •

وعلى أية حال ، فان الدكتاتور الحديث ، يدرك ضرورة الاسراع فورا فى بناء جهاز عسكرى معقد وادارة بيروقراطية تحت سيطرته • وربما اتخذ دستورا تحرريا ديمقراطيا ، ولكنه يظل فى واقـــع الأمر دستورا معطلا الى أجل غير مسمى • وفى الحين نفســـه تنزع كل من الدولتين : الفاشية والشيوعية أن تكون « مغلقة » خلافا للديمقراطيات المفتوحة •

وهى مغلقة نسبيا من الداخل ازاء التعبير عن الآراء المعارضة لنظام الحكم وعقيدته ؛ كما أنها مغلقة من الخارج حيال دخول مؤثرات خارجية بل ربما ازاء حرية مواطنيها فى السفر • على أن هذه النواحى تخضع لتنوعات كثيرة بين أنواع معينة من الأمم ، وعندئذ قد يعمد نظام الحكم الى تشديد قبضته أو ارخائها بصورة تناسب والأخطار السائدة التى تهدده من الداخل أو من الخارج • والدكتاتورية الشيوعية -شأن الفاشية- لها عادة نظام حزبى، قوامه حكومة أقلية مستبدة متراصة الوحدة (totalitarian, monolithic) حزب واحد لا غير، يحتوى على نخبة من مجموع السكان • وتنشأ الخلافات حول السياسة ولكنها تسوى عادة على مستوى عال بطريق التصويت أو التآمر أو العنف داخل الدائرة الأوليجاركية ، ويسمح بتوجيه النقد الى صغار الموظفين وذلك فيما يتعلق بتنفيذهم الأهداف المقررة ، وكثيرا ما تتطلع الدكتاتوريات نظريا الى مستقبل مشرق تنعم فيه البلاد بالرخاء والسلام ، فتهفو الشيوعية الى قيام دولة فاضلة (يوتوبيا) ، خالية من الطبقات مبرأة من الثورات ولكنها تستمتع بنمو مستمر ، والفاشية والشيوعية كلتاهما تكون فى بعض الأحيان غامضة حول الزمن والتفاصيل اذ هما أشد انشغالا بالمراحل الأولى ، وتنزع الشيوعية الى تصورها على أساس دولة الرفاهية المترعة بالمزايا التى تسبغها الحكومة ، وهى تتصور المراحل الأولى على أنها عملية تدريجية لصبغ البلاد بصبغة اشتراكية (socialization) على نحو مطرد ، بما فى ذلك القضاء على آثار المشروعات الخاصة كما هو الشأن فى الزراعة •

والدكتاتورية الفاشية شأن أسبانيا تحت حكم فرانكو ، تعمد فى الأرجح الأغلب الى استثارة الوازع الدينى الكنسى أكثر مما تفعل دكتاتورية شيوعية حيث يشتهر النظام الشيوعى بسمته الالحادية التقليدية• وكثيرا ما كانت الكنائس متحالفة مع الملكية والرأسمالية كما هى حال فرنسا والروسيا فى القرن الثامن عشر ، ومن ثم فان أية ثورة «بروليتارية» تنزع فى البداية الى معارضة هاتين الهيئتين جميعا •

على أن طرازى الديكتاتورية كليهما ، جنبا الى جنب مع الدول الملكية والديمقراطية قد قبلا فى بعض الأحيان المذهب التطورى بوجه عام ، بما فى ذلك التطور الاجتماعى والثقافى . على أنهما ينزعان الى تأويله على أساس افتراضاتهما وأهدافهما الخاصة . وقد راقت نظريات دارون كلا من فلاسفة الفاشية والشيوعية ، بما حوت من فكرة بقاء الأصلح عن طريق الكفاح العاتى المرير . غير أن كلا منهما ، بطبيعة الحال يعتبر أن جماعته وايديولوجيته هما الأصلح، فكل يتطلع الى القضاء على كل منافسيه أو الى السيطرة عليهم . والمذهب التطورى ، كما لاحظنا ، لا ينطوى على أى من هذه الطرز أو الايديولوجيات السياسية ، كما أنه ليس مرتبطا بها أى ارتباط جوهرى . فهو مذهب قابل للتكيف بالمثل مع فلسفات سبنسر وديوى الليبرالية الاجتماعية .

وتنزع الدكتاتوريات العصرية الى استخدام العلم وسيلة لدعم نظم حكمها : غير مقتصرة فحسب على العلوم الفيزيائية والتكنولوجيات بل تتجاوزها الى علم النفس وعلم الاجتماع باعتبارها وسائل وأساليب للتأثير على عقول الجماهير داخل الوطن وخارجه . ويستخدم الفن بطريقة منظمة كوسيلة نفسية اجتماعية Psycho-social ، ـ وذلك فى الغالب ـ لغايات سياسية سمتها الاضطهاد والعدوان . وفى نفس الحين وبنفس الطريقة ، يجرى استخدام الايديولوجيات والنظم الدينية والفلسفية وسائل لغايات عملية ، على نحو يتسم فى كثير من الأحوال بالحاد ساخر أشد مما كان فى الامبراطوريات القديمة . ومن أجل أغراضه ومآربه يعمد الدكتاتور المعاصر الى استخدام أية ايديولوجية تكون أليق للسيطرة على الاتجاهات والعواطف العامة بين أفراد شعبه والشعوب الأخرى . والايديولوجية الرسمية فى الدول الشيوعية هى التعاليم الماركسية ، أما فى الدول الفاشية فقد تكون الايديولوجية الرسمية ظاهريا مسيحية أو اسلامية . على أن الايديولوجيات الأجنبية تلقى نصيبها من الدراسة أيضا من حيث آثارها فى تقوية أو اضعاف نظام حكم منافس . والدولة

الاســـــتبدادية المطلقـــة تعتبر الحرية والفـــردية والشكلية الأسلوبية (stylistic formalism) ومذهب اللذة المستهتر فى الفن فى ديمقراطية لبرالية ، ضربا من عوامل بث الضعف فى المجتمع • فهى تفضل أن يكون الفن قابلا للفهم وأن يروق الجماهير ، على أن يحمل الرسالة المرغوبة : رسالة الطاعة ومطابقة الجماعة •

ويجنح الدكتاتوريون المعاصرون ، فعل القدماء منهم ، الى استخدام الفنون وسيلة لتدعيم نظمهم عن طريق نشر مبادئهم فى عقول الجمهور • فحالما يستقر غبار الثورة يعود الفن من جديد تحت الرعاية ويخضع لنظام صارم ، نعم حدث فى الماضى أن ازدهر بعض عظماء الفنـــانين فى ظـل ظروف دكتاتورية نوعا ما كما جرى فى عصر النهضة بايطاليا • غـير أن من العسير على الفنان المصرى أن ينجح بعد أن تنسم نسيم الحرية وعرف كيف يتذوقها ، ويتوقف الشىء الكثير على الفرد نفسه • فان أوغسطس قيصر وآل مديتشى ، ونابليون ولنين كانوا رجالا ولوعين بالفن والمعرفة ، وكذلك كان بعض أتباع هتلر المقربين وان لم يبد هو وستالين اهتمـــاما يذكر بهذا الجانب من الحياة •

وتتجه الفاشية والشيوعية جميعا الى تشجيع الفن الواقعى نوعا ما ، الذى يسهل على الجماهير فهمه والاستمتاع به ، والذى أدخل عليـــه من من التغيير ما يزكى النظام القائم وأبطاله ويضفى عليهم صفات مثالية ويصور أعداءه فى رسوم كاريكاتورية ساخرة • وقد يحدث أحيانا ، كمـــا هو الحال بالروسيا ، أن تتغير السياسة بتغير الأبطال • وتنتج كثير من اللوحات فى شكل ملصقات كوسيلة لنشر تعاليم الدولة • وربما تغير هذا الوضع اذا (ومتى) تراخت قبضة النظام ككل وتحول الى اللامركزية ، الأمر الذى يسمح بقدر أكبر قليلا من حرية التعبير للفنانين والمفكرين • ومع أن الشيوعية تمد دولية من حيث المبدأ ، فان الدول الشيوعية كثيرا ما شابهت الدول الفاشية فى تشجيعها احياء الفنون التقليدية القومية والمحلية •

وهذه الفنون عادة طيعة فى جملتها وتعمـــل على تدعيم الوحـــدة القومية • وقبل اندلاع الحرب العالمية الثانية ، استنكر الزعماء النـــازيون الألمان ، طراز العمارة الحديث ذا السقف المسطح وربطـــوا بينه وبين مذهبى العرى والتحرر (اللبرالية) • وأطروا بدلا منه ، الطراز القوطى الألمانى بكل مايرتبط به من ذكريات القومية المحافظة• ولم يفت الروسيا السوفياتية أن تشـــجع الرقصـــات المحليـــة السلالية (ethnic) والأغانى الشعبية (الفوكلورية) وذلك على أسس مقررة • ويلاحظ أن نظم حكم الدكتاتورية ، التى تتبع آراء أفلاطون ، لا تشجع فى العـــادة الرومانتيكية الحزينة ، المترعة بالحنين ، المتجلية فى موسيقى الغجر وغيرها من الفنون الشعبية السابقة على الثورة • وهى تؤثر الموسيقى الناشطة القوية الايجابية البناءة ؛ لأنها تثير الحماس فى القلوب ، سواء الحماس العسكرى أو الحماس للعمل ، وكثيرا ما يتلقى الفن الذى تمده هذه الدكتاتوريات موائما للاتجاهات الصائبة ـ بما فى ذلك الفن الكلاسيكى الجاد الغابر ـ مساعدات مالية على نطاق قلما كان له نظير فى الديمقراطيات المتحررة • فتتدفق الأموال فى سخاء على المســـارح وقاعات الحفـــلات الموسيقيـــة (الكونشيرتو) ودور الأوبرا وصالات العـــرض والمكتبات ومهـرجانات الفنون • أما الأساليب والقطع الفنية القديمة الممتازة فيعاد شرحها ، بل تحرر من جديد أحيانا من وجهة نظر المبادىء السياسية والجمالية المعتمدة رسميا •

والدولة المغلقة لا يوجهها المســـتهلك وانما توجهها الحكومة فى شئون الفن وغيره من السلع الاستهلاكية • فالناس يتلقون ما ترى الحكومة أنه نافع وخير لهم وكثيرا ما يخصص للفن نصيب من الدخل القـــومى يتناسب وقيمته بوصفه وسيلة لغايات اجتماعية •

أما وقد قيد على هذا النحو التمايز الفردى والمحلى فى مضـــمار الفنون ، فانها تنزع الى مسايرة الخط الواحد أكثر مما يجرى فى الدول

الديمقراطية • وهناك أيضا نزعة نكوصية تتجه نحو التبسيط فى نواح معينة عندما يساعد هذا التبسيط الجماهير على استمتاع أيسر وتذوق أسهل • على أن الأشكال الوظيفية المجردة البسيطة التى أنتجتها بعض أساليب القرن العشرين ـ وبخاصة فى العمارة ـ ليست على الدوام ممتعة للجماهير ولا قوية التأثير فيها ولا مؤدية الى الاتجاهات المرغوبة • وظهر بعد نشوب الثورة الروسية وبعد اجراء بعض التجارب على أساليب فن العمارة التى ابتدعها فرانك لويد رايت وغيره من المحدثين ، ميل الى احياء الطراز الكلاسيكى الجديد (neo-classicism) والباروكى الجديد (neo-baroque) ، وهما طرازان متقنان تجليا فى الأبنية العامة للعهد القيصرى • ثم ان الطرز الوظيفية العصرية المتخصصة تستخدم فى بعض الأحيان كذلك • وتعرض الشيء الكثير من أعمال التصوير والنحت المصنوعة على الطراز بعد التأثيرى (post-impressionist) والتعبيرى والتحريرى لاستنكار زعماء النازية والشيوعية فنعتوها بأنها شكلية منحلة منحطة ، لا تليق الا لثقافة متدهورة ، واتخذ هؤلاء الموقف نفسه نحو الواقعية والتفاؤلية المريرة الدنيئة ، من ذلك الطراز الذى ساد فى القصص الروسى قبل الثورة وانتشر فى بلاد الغرب الديمقراطى •

وليس من الضرورى أن تكون هذه الاتجاهات والسياسات المحددة نحو الأساليب فى مختلف الفنون ، دائمة لا يتطرق اليها تغير • بينما ترى الدكتاتوريات واقعة أكثر من الديمقراطيات تحت الرقابة وجامدة بما يقع عليها من ضغط ، فانها قادرة على احداث تغييرات سريعة مفاجئة فى كل حقل بقصد مواجهة أى تغير يطرأ داخليا كان أم خارجيا ، وربما أشار هذا بسهولة الى أن من الأنسب حدوث انتقال فى الفن نحو الشكلية أو أى طراز آخر لم يكن قبل ذلك موضع الرضى أو نحو منح الفنان قسطا أكبر من الحرية فى النواحى غير السياسية من عمله ، فان مضت الأمة شوطا بعيدا نحو الحرية كفت عن أن تكون دكتاتورية ، فعندئذ تكون قد توقفت عن أن تكون دولة فاشية أو شيوعية من الطراز الحالى • على

أن هذه الطرز جميعا عرضة للتغير التطـــورى ، ولا يمكن لأى منها أن تتجمد الى ما لا نهاية .

١١ - العيوب الثقافية للوحدات السياسيةالكبيرة : المركز الموائم للوارث الصغير المستقل

لماذا يعجز التطور الفنى فى أغلب الأحيان عن أن يساير التطور السياسى والاجتماعى ؟ . ولماذا يبدو فى الأغلب كأنما يبلــغ ذروته من الأصالة والكيف فى مرحلة مبكرة نسبيا من تاريخ شعب من الشعوب ، وفى وحدات سياسية صغيرة نسبيا مثل أثينا وفلورنسا ؟ ولماذا يحدث كثيرا أن شعبا من الشعوب يبتدع ويحدد ـ فى مرحلة مبكرة من تاريخه ـ كل المسالك الأساسية لتقدمه فى المستقبل ، بحيث تبدو المراحل التاليـة وكأنها تتابعها حتى النهاية بطريقة تتسم الى حد ما بالمحاكاة وانتقاء الأفضل؟ وترى لماذا يعقب المزيد من التوسع السياسى حتى تتحول الى أمم معقـدة مركبة ، نقص فى العبقرية الخلاقة ، وظهور أعمال عملاقة براقة مبتذلة سوقية مثل التى ظهرت فى أواخر أيام الامبراطورية الرومانية ؟

هذه أسئلة محيرة ، كثيرا ماتوجه الى مؤرخ الثقافة . وهى توحى بأن التطور الفنى لا يستطيع أن يسايره ، من حيث القدرة الخلاقة على الأقل ، التطور الاجتماعى والسياسى ، وأن القدرة الخلاقة ـ وأعنى بها العقل الشاعرى كنقيض للعقلية العلمية والادارية ـ انما هى بالضرورة ظاهرة تتسم بها الحضارة المبكرة ومحتوم عليها الفناء مع تقدم التطــور فى مسيره . والحق ان كثيرا من فلاسفة المؤرخين المتشائمين قد أقاموا أبحاثهم على امتداد هذه الخطوط .

ان الافتراضات المتضمنة فى هذه الأسئلة هى موضع نقاش وجدل . وهى تنبثق من المذهب القديم المألوف القائل بالانحلال عن « عصر ذهبى » وكذا من النزعة الى اضفاء صفات مثالية على العصور القديمة ، فلم تكن أثينا أو فلورنسا فردوسا للفنانين أو الفلاسفة . بل ان كثيرا من تطورات الفن

الهامة الأصيلة تمت فى عهود الامبراطوريات العظيمة كما هو الشأن فى المبانى العامة والخاصة التى شيدت فى روما فى عهد هادريان • وقد طورت الأمم العصرية العظيمة الموسيقى الاوركسترالية والمسرح والسينما والقصة • ويمكن أن ينعم الفن بمزايا أمة كبيرة فى ظل حكومة مستنيرة، ولا تقتصر هذه المزايا على الدعم الاقتصادى وأوامر التكليف للقيام بالأعمال الباهظة النفقات ، ولكنها تشمل أيضا المزج العالمى بين الأساليب والثقافات واثارة الاحتكاك مع مختلف العقول • ويمكن أن تزدهر فى دولة كبيرة كل أنواع الفن بما فى ذلك النوع المنمق والمهذب وكذا الدنىء •

ومع ذلك فان للصورة وجها آخر • ذلك أن الدولة الكبرى تلازمها بعض العيوب • فالأمم الضخمة غير المتجانسة مثل الامبراطورية الرومانية والبريطانية ـ وخاصة عندما تتهددها أخطار العصيان من الداخل والعدوان من الخارج ـ تحس بالحاجة الى توجيه أكفأ رجالها الى الوظائف الادارية المعقدة : وظائف الادارة العامة والكنسية (الاكليريكية) والحرب والتجارة والتكنولوجيا الهادفة الى المنفعة • وليس ثمة سبيل لمعرفة كم من العباقرة المحتمل ظهورهم فى الفن قد صرفوا عن اتخاذ الفن مجالا لحياتهم الى مجالات أخرى •

ويحدثنا كثير من الفنانين عن كفاح خاضوه فى مستهل حياتهم مع رغبة والديهم فى ارسالهم الى حقول أخرى للعيش ، مثل احتراف القانون أو التجارة • وأغلب الظن أن كثيرين غيرهم قد استسلموا لارادة الوالدين• ويميل علماء النفس فى أيامنا هذه الى الاعتقاد بأن القدرة الفنية ليست فريدة بصورة خالصة وانما هى استعمال خاص للقدرات التى يمكن استخدامها بطريقة أخرى ، وقد أظهر كثير من عظماء الفنانين قدرة واهتماما فى حقول أخرى أيضا • وعندما تتجه نسبة عالية من أفضل عقول قطر ما الى الفنون كما حدث بكل من أثينا وفلورنسا ، فان ذلك يرجع نوعا ما الى الضغوط والاغراءات الاجتماعية المعاصرة • وعندما يحقــر

شأن الفن ويبخس جزاؤه المادى ، فقد يتجه كثير من الشباب الذين لم يقر قرارهم على شيء الى ناحية أخرى تبشر بخير أوفى ، اما من تلقاء أنفسهم أو نتيجة ضغط عائلاتهم عليهم . وان الميل الفطرى الى الفنون قد لا يكون من القوة بحيث يؤرجح الميزان . وفى الأمم ذات التوجيه المركزى ، مثل الامبراطوريات القديمة والديكتاتوريات العصرية ، يرسل الشبان والشابات الى الأعمال المطلوبين لها ، دون مراعاة لميولهم الشخصية وما يفضلونه . ولم تكن الفنون عادة أقرب السبل الى الثراء والرقى الاجتماعى . وقد كانت تلقى غالبا - وان لم يكن دائما - احتراما واهتماما بكل من أثينا وفلورنسا ، من كل من الجمهور ومن رجال الدولة من أمثال بريكليس ولورنزو دى مديتشى . وكان هناك اقبال منتظم نوعا ما على الفنون رغم أن ثوابها كان محفوفا بالمخاطر . ولم يكن من الضرورى فى ثقافة صغيرة ذات اكتفاء ذاتى ، أن يدفع تقسيم العمل الى مدى بعيد ، ولم يكن هناك افراط فى التخصص فى الفنون . ومن ثم كان فى امكان الرجل من هؤلاء أن يجرب يده فى استخدام خامات Media وتقنيات مختلفة كما فعل ليوناردو دافنشى . فكان فى امكان من ليسوا بفنانين أن يتصلوا بسهولة بعدد من الفنون ، ولو على الأقل فى نطاق الطقوس الدينية . ثم ان المهرجانات المدنية بما حوت من ألعاب رياضية ورقصات وأغان ومسرحيات وتدريبات عسكرية كانت تجتذب اليها الفتيان أقوياء البنية من أبناء الطبقات العليا . وكانت الدولة الصغيرة فى حاجة فى كثير من الأحيان الى أن يقضى الشبان القادرون كل حياتهم فى الخدمة العسكرية أو الحكومية . ذلك أن جميع المواطنين الأحرار كان فى امكانهم أخذ أدوارهم فيها مع الاستعداد التام لتلبية الدعوة فى أوقات الطوارىء . ومع نمو الدولة أصبح جيش المواطنين غير واف بالغرض ، ومن ثم تطور جيش دائم من جند محترفين جنبا الى جنب مع بيروقراطية مدنية .

ويلاحظ أن الكثير من انتاج الفن الخلاق لكل من اليونان وروما وانجلترا وفرنسا وهولندة وبلجيكا وألمانيا قد تم قبل أن تمضى هذه البلاد

شوطا بعيدا فى طريق بناء الامبراطوريات مع كل ما يقتضيه ذلك من سحب الأكفاء من الرجال ودفعهم الى مضمار الادارة العسكرية والتجارية والاستعمارية • ومعروف أن بناء الامبراطوريات على نطاق واسع على يد الأمم الأوربية العصرية بلغ ذروته أثناء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويصف كيبلنج المرحلة الأخيرة من هذه العملية فيما سطر من قصص حول البريطانيين بالهند • ثم ان بعض روائع الأدب الذى أنتجته أمريكا الشمالية ظهر قبل أن ينتشر جهاز الادارة الأمريكية المعقدة وهو جهاز وضع لمجتمع صناعى • وجدير بالذكر أن الدولة المركزية المترامية الأطراف عبر القارة تنزع فيها المهن الثقافية الى أن تصبح لا شخصية مجردة من الاحساس الشخصى ، يسيطر عليها الخنوع للبيروقراطية • فيقع الناس فى فخاخ الهيئات الضخمة والمشروعات الجماعية مثل السينما أو التلفزيون مع تقسيم الواجبات ثم اعادة تقسيمها الى أجزاء أصغر وتقل أمامهم فرص صنع انتاج كامل أو تلحين سوناتا أو تأليف مسرحية بسيطة وتقديمها أمام عدد قليل من النصراء المموليين القادرين على التميز • فان نفقات انتاج مسرحية أو فيلم سينمائى بأمريكا فى هذه الأيام جد فادحة تثبط همة كل منتج لايطمئن الى شدة اقبال الجماهير على عمله • والحياة فى المدن مكتظة بما لا حصر له من ملهيات ووسائل تسلية لا تدع وقتا ولا مجالا للتخيل الهادىء ولا للاجادة فى الصنعة •

ولا ريب فى أن مجرد العيش فى مجتمع صغير بدائى ليس كفيلا باتاحة فرصة فنية أو فكرية • والعيش هنا بالموازنة بالعيش فى الحواضر الكبرى يفتقر الى الموارد والحوافز • فقد لا يتوافر للمرء القدر الضرورى من المهارات والأدوات أو من التقاليد الحضارية العظيمة • وليس من الضرورى أن يقوم الرعاة المستضيئون بنور النجوم والفلاحون الصغار العاملون فى المروج بانتاج الأفكار العظيمة ولا كتابة الشعر الممتاز •

على أن هناك امكانية ثالثة ، كانت فى بعض الأحيان مشهدا لازدهارات

خلافة عظيمة • وتلك هى الحالة التى ترث فيها دولة صغيرة ذات جهاز اداري بسيط ، الثروة الثقافية المتراكمة لأمم أخرى أقدم منها وأكبر • وهكذا أصبحت أثينا لعصرها الأول اناء تدفق فيه تدفق السائل فى القمع، قدر كبير من فن وديانة وعلم مصر والشرق الأوسط • وانطبق نفس هذا الأمر الى حد ما على اسرائيل ، على أن اسرائيل احتقرت ونبذت كثيرا مما يحيط بها من ثقافات ، وخاصة ثقافة مصر وبابل وروما باعتبارها فاسدة وثنية • وعزفت عقيدتها المقدسة عن أن تشجع جميع أنواع الفنون التافهة المبتذلة • وأدى ما فرضته من حظر على تمثيل المرئيات بالصور والنحائت الى انصراف الكثير من الخيال الفنى الى الأدب الدينى • وحدث فى بعض أيام حياتها (كعهد سليمان مثلا) أن كان لها مسئوليات ادارية معقدة وعمارة معقدة ولكن لم يكن لها شىء من ذلك فى أوقات أخرى • ومن المعلوم أن البندقية وبادوا Padua وسينا وميلانو فى عصر النهضة كانت فى بعض الأحيان دول مدن مستقلة • وقد ورثت فيضا متزايدا من الحضارة الكلاسيكية التى اكتشفت من جديد ، فضلا عن الحضارة العبرانية المسيحية ومعها بعض تعاليم الشرقين الأدنى والأقصى • وكانت العلاقات الشخصية داخل تلك المدن وثيقة وان شابها الشجار أحيانا • وكان الفنان يعرف نصيره ومولاه كما كان من السهل على الحاكم أن يعرف شخصيا أهم الفنون وأكبر الفنانين فى مملكته •

وفى عصر امبراطورية شانج (Shang) الصغيرة تهيأ للصين أن ترسى أسس أدبها وأن تبدع كثيرا من التصميمات الخالدة فى البرونز واليشب (Jade) ، كما أقامت أركان ايديولوجيتها الفلسفية ، والأخلاقية ، والاجتماعية والسياسية أثناء حكم أسرة تشو (Chau) وكان كنفوشيوس ولاهوتزه يعلمان الناس قبل عام ٥٠٠ ق٠م• وفى عهد أسرة هان (Han) دخلت البوذية البلاد قادمة من الجنوب بكل ما حوت من ثروة من التقاليد الهندية • ومن عهد أسرة واى (Wei) فصاعدا ، أخذت هذه الروافد المتجمعة تغذى وتثير ثقافة الصين وفنها وبخاصة التصوير والنحت والأدب •

وظل احترام العلم والعلماء والذوق الجمالى قائما ابان القرون التالية ، جنبا الى جنب مع جهاز ادارى مضطرد النمو وذلك الى حد ما عن طريق نظام للامتحانات كان يتطلب فى موظفى المستقبل بعض الالمام بالآداب الكلاسيكية • ومنذ عهد أسرة تانج (Tang) فصاعدا ، أخذ تيار من الفن الصينى والتقاليد الصينية الهندية يتدفق الى اليابان، وكانت وقتئذ امبراطورية صغيرة منعزلة نوعا ما فى حمى جزرها وأدى الرخاء — الذى نعمت به بضعة قرون على يد أرستقراطية آمنة وذات ذوق جمالى رفيع — الى ازدهار الفنون الزخرفية والشعائرية والأدبية مدة حكم الفوجيوارا • أى (الهايانى (Heian) المتأخر • وكان أن أسس أدبها المثل الأساسية للسمو الأدبى والارستقراطية المهذبة أمد عدة قرون تلت ، وفيما عدا بعض غارات أوربية موجزة الأمد قليلة العدد ، ظلت اليابان بمعزل عن الحضارة الأوروبية حتى بلغ القرن التاسع عشر منتصفه •

وكان وضع أية دولة مدينة صغيرة مستقلة بأوروبا مزعزعا الى حد ما على الدوام ، أجل ان أثينا استطاعت أن تقاوم لعدة قرون امتصاصها داخل احدى الامبراطوريات ولكنها ما لبثت فى النهاية حتى خرت صريعة ، وظلت دول صغيرة فى ايطاليا تتشبث بالبقاء حتى القرن التاسع عشر ، وحدث بمناطق أخرى ، أن كثيرا من المدن المستقلة والممالك الصغيرة بأوربا اتحدت رويدا رويدا فى ملكيات عظمى ، وبديهى أن وضع الدولة الصغيرة الضعيفة التى تستشعر الخوف الدائم من الغزو لا يمكن أن يؤدى الى العمل السلمى • اذ أنه ربما اضطر الدولة الى تحمل أعباء عسكرية تثقل كاهلها أو الاشتراك المستمر فى المؤامرات والتحالفات على منوال ما كان يحدث فى أزمان ماكيافللى ، وقد يبدو أن من الضرورى لتحقيق أفضل النتائج وجود شىء من الأمن يدوم بضعة أجيال ، وربما زودها بذلك انعزالها الجغرافى أو ضعف جيرانها أو اتفاق الدول الكبرى على احترام استقلال الدول الصغرى ، كما يجرى فى حالة الدولة الحاجزة(Buffer State)

ولا يمكن القول بأن مثل هذه العوامل تعد سببا ضروريا أو كافيا للابداع والخلق الثقافى ، اذ أنه لا بد من وجود عوامل أخرى قد تكون حاسمة على نحو أشد ، فان سويسرا والدول الاسكندناوية دول صغيرة آمنة مستقلة ورثت تقاليد حضارية عظيمة ، ولكنها لم تكن من بين تلك الدول صاحبة الفضل الأكبر على الفن العالمى .

ترى هل تستطيع أمة ديمقراطية كبيرة ، معقدة التركيب والنظام أن تكون ميدانا يوائم الخلق الفنى علاوة على تذوق فن ابتدع فى غيرها ؟ هذا أمر يصعب البت فيه ، وقد يتوقف الى حد ما على التحرر من خوف الحرب والفقر ، وسيكون من الصعب تبسيط الجهاز الادارى وذلك لأن كل أداة مستحدثة توفر عناء العمل وكل زيادة فى السلطة والكفاية تؤدى الى المزيد من التوسع الادارى . ويخصص شطر كبير من المكافآت المالية والاحترام فى الدولة الديمقراطية الصناعية ، الى أولئك الذين يرضون جمهورا أكبر . على أن الزمن والتطور السلمى قد يجلبان زيادة أخرى فيما يحظى به الفن من مكانة وتأييد ، فضلا عن المزيد من وقت الفراغ والمواد اللازمة للعمل الخلاق المتمهل . وهنا يصبح الوضع أشبه ما يكون بالأبحاث الأساسية فى العلوم من حيث أنه يحرر العامل من الحاجة الى سرعة انجاز شيء قابل للتسويق .

وقد تغير الموقف نوعا ما فيما يتعلق بوراثة التقاليد الثقافية . ذلك أن ثقافة العالم أجمع تتدفق اليوم فى جعبة كل أمة عصرية ، صغرت أو كبرت، ترغب فى تقبلها ، ولو نظر الى الموقف على نطاق أكبر ، فانه يشبه ذلك الذى تدفقت فيه ثقافة البحر المتوسط القديمة الى بلاد اليونان والاسكندرية وروما وبيزنطة . فنحن نرث مجموعة معقدة محيرة من الثروات الثقافية أكبر كثيرا مما يحتمل أن نهضمه ونفسره ونستخدمه ، على أننا نرث كذلك فهما علميا أكثر لطبيعة الفن وتطوره ، بما فى ذلك علاقته بالمحيط الاجتماعى ، ولعلنا نستطيع بهذه المعرفة أن نعالج معالجة فعالة مسألة استثارة التطور الفنى على أفضل الطرق المرغوبة .

١٢ ـ هل يعبر الفن عن عصره ٠
النواحى الاجتماعية والسيكولوجية

ان القول بأن الفن يعبر عن عصره يدل ضمنا على أن أنواع الفن التى تنتج اذ ذاك تسببها أو تؤثر فيها الى حد كبير عوامل وظروف اختص بها ذلك العصر ، كما يدل ضمنا نتيجة لهذا ، على أن هناك انسجاما أساسيا واتساقا بين الفن وغيره من المظاهر الثقافية لذلك الزمان والمكان ٠

أما فيما يتعلق بأيهما يحدد الآخر فأمر فيه شىء من الخلاف ، غير أن الرأى المعتاد هو أن الفن انما يعبر فى شكل واضح موضوعى قابل للتداول ، عن بعض أفكار معينة ومشاعر ورغبات درجت بين الناس حينا من الدهر ولكن لم يعبر عنها بوضوح ٠ أجل انه ربما تمت الاشارة اليها بشىء من الغموض ، أو انطوت عليها ضمنا أفعال الناس ، أو لعل رجال العلم والفلاسفة ذكروها تجريديا أو جزئيا ٠ على أن الأعمال الفنية تستطيع وضعها فى شكل رموز محسة وشخصية ، تجعل الناس أكثر وعيا بأهميتهم البشرية فبفضل تأثيرها تستطيع الجماعة أن تغدو على بينة تامة بما تحاول انجازه ولماذا ، وعلى الملم بالوضع الذى ظلت تتحرك فيه بغير ادراك لتلك الحقيقة ٠ ولا شك أن هناك قدرا كبيرا من الحقيقة فى هذه الفكرة التى أسهم كل من هيجل وكونت وكارل ماركس وتين فى صياغتها٠ والفن يعبر فعلا الى حد ما ، عن « مناخه السيكولوجى » أى « روح العصر » ٠

ومن ناحية أخرى قد قيل بحق أيضا ان الفن لا يقتصر على مجرد التعبير عن الأفكار والمشاعر التى تطورت بالفعل فى مكان آخر ٠ حيث انه يساعد على ابتداعها وتطويرها(١) ٠ فهو قوة خلاقة وليس مجرد لسان ينطق عن عصره ٠ يقول أوسكار وايلد : « ان الحياة تحاكى الفن » ، فأين يستطيع المرء منا أن يجد « روح العصر » ، بأى معنى تجريبى طبيعى

(١) انظر جورج بوز :Wingless Pegasus(بلتيمور ١٩٥٠) ص ص ١٩٤ ـ ٢١٠ ٠

لذلك المصطلح ان هو أغفل فن زمانه ؟ والواقع أن ما يراه مؤرخ الفن أنه « روح عصر » انما هو الى حد كبير ما يجده فى فنه ثم اذا هو يلتفت بعد ذلك الى عوامل أخرى ، مثل فلسفة عصره ويبحث عن تعبيرات مشابهة ولعله عندئذ يتجاهل ما يقوم بينها من تناقضات .

وبناء على ذلك يجوز للمرء أن يقول مع شيء من الصدق ان كل عصر يعبر عن فنه. فالأثر متبادل ومتناوب ولكي نستطيع تحليله بصورة اختبارية عملية ، ينبغي لنا تجنب الفرض التقليدى القائل بأن « العصور » انما هى فى الحقيقة أحقاب منفصلة أو مراحل كلية ، تتميز احداها عن الأخرى تميزا واضحا ، ولكل منها هويتها المميزة . وهذه التحديدات ، فى تاريخ الفنون والثقافة تعد على الدوام شيئا تعسفيا الى حد ما ، وعندئذ يصبح فى امكان المتشككين أن يحاجوا بأنه ليس هناك فى الحقيقة شيء اسمه «العصر» بالمعنى التقليدى ، على أنه يتبقى بعد ذلك بعض مشاكل حقيقية .

ومن المشاكل ما ذكرناه من تونا ، وهى : هل الفن تحدده عوامل أخرى فى زمانه ؟ أو هو فى حد ذاته عامل يحدد غيره ؟ وثمة مشكلة أخرى ، هى : أى العوامل الخارجية أقوى أثرا فى الفن ؟ . وهناك كما رأينا اجابتان رئيسيتان لهذه المسألة الأخيرة . فالاجابة الأولى التى تحظى بتأييد المثليين والثنائيين ، هى أن العوامل النفسانية أو الروحانية هى الأقوى . والاجابة الثانية هى أن العوامل المادية أو الاجتماعية الاقتصادية هى المسيطرة . وعندى أن أيا من هاتين الاجابتين ليست بوافية . والواقع أنه ينبغى أن يعترف بشكل ما بكلتا مجموعتى العوامل وأن يؤخذ فى الاعتبار علاقاتهما المتبادلة .

ومهما تكن الشاكلة التى نفسر عليها ذلك القول البسيط ، من أن « الفن يعبر عن عصره » ، فانه قول لا يحمل فى طياته الصدق الكامل ، اذ ان الفن يعبر دائما عن بعض عصره ، وعن شيء يتجاوز عصره ، وعن شيء أقل من عصره . والفن فى أى عصر يعبر عن بعض سمات واهتمامات

واتجاهات بشرية عامة حسبما تحتمه السمات الانسانية الأصيلة لصانعيه والمنتفعين به •

وهو يعبر أيضا عن سمات معينة خاصة بوضعه الثقافى المحلى الوقتى• وهناك لوحة رسمها ايلجريكو فى أواخر أيامه تنم فى بعض النواحى عن خصائص أسبانيا فى القرن السابع عشر ، وفى بعض النواحى عن خصائص بلاد الروم البيزنطية ، كما أنها تنم فى نواح أخرى عن خصائص ايلجريكو نفسه ، ويقينا ان الفن واسطة وتقنية تستطيع عن طريقه الاتجاهات الفردية والجماعية أن تعبر عن نفسها بطريقة أوضح وأوفى من بعض النواحى منها عن طريق أية وسائل أخرى ، وهو أيضـا الذى يمكن أن ترفع فيـه مشكلات الحياة والاجابات المحتملة عنها ـ الى مستوى أكثر وعيا وأن تنقل الى الغير ـ لا أن يشعر بها فحسب ـ بطريقة مبهمة عاجزة • ان كل فن فى كل مرحلة من مراحل التاريخ يتأثر أيضا بعوامل ثقافية أخرى وبالصيغ الخاصة التى اتخذتها تلك العوامل فى تلك المرحلة • ويبدو هذا الأثر على أوضح وجه فى أدوات الفن ووسـائل أدائه ، أمثـال الخط والألوان والأراغين الأنبوبية وآلات التصوير السينمائى • ويظهر الأثر واضحا أيضا الى حد ما فى مادة موضوع الفن : الاختيار الخاص للأفكار والصـور والأوضاع فى زمن معين ، وذلك مثل ما يعمد المصورون الى وضعه بهيئة مثالية من صور الملوك ، ومن الأحلام الدينية بالجنة والنار ، أو المشاهد الواقعية للمصانع والعمال •

وفى العهد الأخير ، تحول اهتمام المؤرخين النظريين ، نوعا ما عن هذه العلاقات الواضحة الى علاقات أخرى من نوع أقل تعمدا مدركا ، وكثيرا ما كان ذلك عن غير ادراك من الفنان والجمهور على السواء • وهذه بوجه خاص هى الطرق التى يتهيأ بها لشكل أو نمط تجريدى معين فى أى فن من الفنون أن يرمز الى أفكار واتجاهات أساسية معينة فى جماعة ككل • وقد تكون هذه مكبوتة بفعل المحظورات (التابوهات) التقليـدية

كما هو الشأن فى حالة الرموز (الجنسية) التى استخدمها من غير وعى الفنانون البيوريتان ، أو قد تكون رغبات مبهمة بدائية ، فى مرحلة مبكرة من التطور الثقافى •

وعلى أثر ظهور نظرية فرويد عن عقدة أوديب ونظرية يونج عن صـــور الطـــرز البدائية العتيقـــة (Archetypal Images) (١) ، ظهر فيض طام من التفاسير التحليلية النفسية للفنون • وهذه تؤكد أهمية قوى دائمة معينة فعالة فى كل عصر متحضر ، لا السمات المميزة لعصر خاص بعينه • وتعرض التهذيبات العصرية لا على أنها تقضى على النزوات الأساسية الحيوانية فى الانسان ، بل على أنها أضفت عليها مظهرا جــذابا خداعا ، ومع ذلك فان الصور الذهنية الصـــارخة عن الغريزة الجنسيـــة والقسوة السادية والتى عبرت عنها بعض الفنون البدائية والقديمة ، لتبرز فى تباين واضح مع التهذيبات المطهرة من كل شائبة فى العصـــور التالية كالعصر الفيكتورى مثلا ، وكلاهما يناقض ما نشاهده فى الأدب الحالى من اطلاق واع مصقول للاتجاهات التى كانت مكبوتة من قبل • هـــذا وان الطرائق المميزة ـ التى يحاول بها كل عصر وكل ثقافة كبح بعض دوافع معينة وبخاصة دوافع الجنس والعدوان ، والطرائق المميزة التى يلجأ اليها كل منهما لفعل ذلك : مثل الوعيد بنار جهنم أو النبذ من المجتمع ـ انما هى طرائق لها أهميتها من الناحية التاريخية بوصفها سمات ثقافية متغيرة يعبر عنها الفن •

على أن بعض أنواع أخرى من الرمزية الفنية تنطوى على قدر أقل من الكبت أو الاستهجان • وقد رأينا آنفا كيف أن أشكالا طرازية معينة تعاود الظهور فى فن فترات وشعوب معينة : مثل العمود الضخم ولوح الحجر السميك بمصر ، « وخط الرشاقة والجمال » الذى يراه «هوجارث»

(*) انظر فى ذلك للمترجم كتاب « التربية عن طريق الفن » لهربرت ريد • (المترجم)

فى الفن الاغريقى المتأخر والرومانى ، والعقد المدبب فى العمارة القوطية* والتدويم الثقيل اللاسميترى فى فن الباروك والتقوس الخفيف الرقيق الصغير فى فن الروكوكو ، والشكل الانسيابى المدبب الذى تصنع عليه العربات المصرية ، والمنظر الطبيعى ذو الأبعاد الثلاثة انما هو رحلة خيالية فى فضاء غير محدود ، تعبر بدرجة ما عن نفس الرغبات التى تعبر عنها الاستكشافات والصواريخ القمرية ، وهناك أشياء مماثلة فى الفنون الأخرى مثل الفوجة (Fugue) فى موسيقى الباروك والمقطع البطولى فى شعر الروكوكو الانجليزى ، كما يرمز فاوست الى الانسان الغربى العصرى .

وعندئذ ينشأ هذا السؤال : كيف ولماذا يختار عصر معين وجماعة معينة رمزا مميزا بعينه ؟ وكيف يعبر الرمز عن الشكل (Configuration) الثقافى فى طرائق ليس الناس على وعى بها الا بصورة مبهمة فقط ان كان هناك وعى اطلاقا ، فى أثناء زمانها ؟ ونتلقى عن ذلك عددا جما من الاجابات : منها ما هو منفعى ومنها ما هو تحليلى نفسى ومنها ما هو غير ذلك . فالسقف ذو الوضع الشديد الانحدار ، والذى له عقد مدبب ، يساعد على ابعاد الثلج كما يعبر عن آمال دينية مرتقبة . والبرج الطويل الدقيق والعمود والعربة ذات الخطوط الانسيابية ، أمور تماثل قضيب الذكر ومن ثم فهى تقوية للذات . وما يبدو شيئا عديم الفائدة والوظيفة فى عصر من العصور مثل الحليات المنمقة التى تجمع الأتربة فى ثناياها فى أثاث الروكوكو يعد أقل سوءا متى كان للانسان عدد كبير من الخدم يجوز له أن يشغل وقتهم بالعمل ، وعندما يكون غرض الفرد هو اظهار ثرائه وترفه . هذا وان قواعد المنظور المختلفة فى التصوير فى روما وبيزنطة والصين وعصر النهضة لتعبر جميعا أو تتقابل مع تصورات مماثلة حول الفضاء يرتئيها العلماء فى زمانها . والراجح أن جميع هذه الطرق الدارجة فى تفسير الظاهرات الفنية تدل على علاقات علية حقيقية داخل

(*) التدويم : هو ان يجرى الشىء ملتفا كالدوامة . (المترجم)

الثقافة : وهى ليست علاقات تتعلق بالسبب والأثر المباشر بقـــدر ما هى علاقات استجابة متزامنة لظروف معينة واسعة الانتشار •

وفى أثناء تأملنا لذكرياتنا تنزع الى تجاهل ما عليـــه كل عصر من تنوع ، فنحن نتصوره لا على أساس ما نحبه من الأعمال الفنية فقط ، بل كذلك على أساس تلك الخلاصات الانتقائية التى زودتنا بها كتب التاريخ المدرسية • وهى خلاصات تميل الى تخليد صور مفرطة التبسيط عن كل عصر وثقافة ، مثل صفاء بلاد اليونان ومثل قسوة روما وفسادها ومثل مادية الغرب ، فاذا زدنا نظرتنا تدقيقا بمساعدة المنهج العلمى فى كتابة التاريخ ، اكتشفنا قدرا أكبر من الصراعات ومن المعتقدات والاتجاهات المتنـــاحرة داخل كل منها • والحق أن الرغبة فى الحرب أو الســـلام أو الانفعال العاطفى أو الطابع المنطقى ، والتدين أو الالحاد ، والمحافظة أو التحـــرر الراديكالى ، والوقار أو المجون ، والجد فى العمل أو الكسل ، هى خلال يتوافر قدر منها جميعا فى كل جماعة كبيرة ، ولكنها كلها لا تجد تعبيرا عنها فى الفنون الا فى فن الحضارات الراقية • ولا شك أن بعض النساء فى أقدم القبائل والقرى ، كن يحضضن بعولتهن على المزيد من العمـــل السلمى المجد ورعاية الأطفال ، بيد أن وجهة نظر المرأة أو وجهة نظر الطفل لم تعط فرصة تذكر للتعبير عن نفسها فى الفن الا فى الأزمنـــة الحديثة ، ويصدق القول نفسه عن جميع الجماعات الخاضعة لغيرها : — الفلاحين والأرقاء وموالى الأرض والعامل اليدوى بالمدن والجندى العادى • فان هؤلاء جميعا ظلوا فى الأغلب يعيشون بغير لسان يفصح عنهم ، أو يمثلهم غرباء ، دخلاء لا يعطفون على قضـــاياهم ويتعالون عليهم فى كثـــير من الأحوال •

وان ما نورده ونؤكده فى كتبنا من تاريخ الفن ،و هو الى حد كبير الفن الرسمى المقبول : فن جماعات مسيطرة فى كل عصر ، من الأغنيـــاء وذوى النفوذ فى الكنيسة والدولة على السواء • فهو فن يعبر عن الاتجاهات

الخلقية والدينية المقبولة فى زمانها أو التى أصبحت كذلك فيما بعد • ثم يتناوله بعد ذلك كله المؤرخون والقراء بالفحص والنقد طبقا لأهوائهم • أما الى أى حد تهيأ الازدهار فى العصور القديمة لفن شعبى للطبقات الدنيا ـ كما هو الشأن فى الحكايات الساتيرية المنظومة (Fabliaux) والمأثورات الشعبية (الفوكلور) وأغانى الحانات والرقصات الريفية التى انتشرت كلها فى العصور الوسطى ـ فذلك ما لانستطيع الا أن نضرب فيه بالحدس • والواقع أن الفن الشعبى الأصيل ، فن المتواضعين والأميين ، فن الرجل والمرأة والطفل فى الشارع والمزرعة النابع منهم ولهم ، لم يجد تعبيرا قويا عاما قبل قيام الديمقراطية الحديثة ، فان نحن أدرجنا هذه الأنواع فى مفهومنا لعصر ما ، فان معنى ذلك أن الفن لم يقم بالتعبير عنه حتى الآن تعبيرا وافيا• ثم ان الفن الذى تزخر به كتبنا التاريخية ومتاحفنا ومكتباتنا يعبر عن كل ما احتواه الماضى ، أو أى عصر غابر ، تعبيرا أقل أيضا ، وهو لا يفعل ذلك الا بطريقة بالغة الانتقائية ، بالغة التحيز : ربما انطوت أو لم تنطو على خير الأشياء وأشدها تمثيلا • فما أكثر ما امتدت اليه يد التدمير ، أو الطمس من روائع الفن ، كما حدث من فقدان اللوحات الجدارية الاغريقية ، الأمر الذى لا يمكن معه اعتبار ما تبقى ممثلا للفن تمثيلا كاملا •

وفى الحضارة التى تتميز فى أى عصر من العصور بقوة ديناميكية دافعة تقوم بعض جماعات بالمطالبة الملحة بالتغيير ، بينما توجد جماعات أخرى قانعة بالوضع القائم • ويصدق هذا على الفن صدقه على غيره من الحقول • والصيحة المطالبة بالتغيير فى الغرب المعاصر ـ فضلا عن الصراع الناشب بين كثير من الضغوط المتنافسة ـ صيحة واعية متنوعة بصورة بالغة ظلت طويلا ، صيحة عامة شاملة ولكن على نطاق أضيق ، وربما مثل الفنانون وأعمالهم الفنية والأساليب والاتجاهات التى يتم التعبير عنها فى أى وقت على حدة ، اتجاها محافظا أو تقدميا أو رجعيا من حيث الاتجاه الثقافى العام ، وغالبا ما يحدث أن من يعدون فى التحرريين (الراديكاليين)

الخطرين في زمانهم ، من أجل أفكارهم ، فضلا عن فنهم ، يتلقون التوقير فيما بعد بوصفهم ممتازين ، ويصدق هذا القول عن شلي وبايرون وفاجنر وكوربت ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر ، فبأي معنى اذاً يمكننا أن نقول ان هؤلاء الفنانين «عبروا عن عصرهم» ؟ لقد عبروا عن مشاعر فئة من فئاته فحسب ، فئة مستاءة تقدمية أو رجعية ، وذلك في نقدهم لفئاته القائمة أو المحافظة وفي مقاومتهم لها •• وربما كنا على حق في اعتبار قادة الثقافة أهم عناصر عصرهم على ضوء التقدم • بيد أن من المحقق أنهم ليسوا عصرهم كله ، ذلك بأن قدرا كبيرا من الوعظ الخلقي والديني ، جنبا الى جنب مع التعبير عنه في الفن ، يشكل هجوما عنيفا على ما يريم على الزمان فعلا من عادات واتجاهات ، فهل يصح أن نقول ان تنديدات الأنبياء العبرانيين بالوثنية والبغاء أو تشهيرات أفلاطون بفنون الجماهير المنطوية على الاثارة الحسية الجسدية كانت تعبر عن عصورهم ؟ أم هل كانت الخطايا والانغماس في الشهوات الحسية في حد ذاتهما ــ وهما شيئان اختفى التعبير عنهما في الفن الشعبي منذ أمد بعيد ــ أقرب الى العصر بوصفهما من سماته ؟ ومن المعلوم أن كل عصر لا يعبر عن نفسه بأضرب منوعة من الفنون فحسب ، الممتاز منها والشعبي ، بل انه يعمد بعد هذا الى نقد ذلك التعبير وتمحيصه وكذا تعبيرات العصور السابقة حين يورث اسهاماته لأجيال المستقبل • فان ما ينبذه العصر وما يحتفظ به ويوزعه على السواء انما يعبر عن روحه •

واذا كانت الحضارة تمر في دور التغير ، بدت بعض الفنون كأنما تعبر عن العصر السابق لا العصر الحالي • فنسميه من ثمة فنا محافظا أو متأخرا أو رجعيا ، فالفن الذي لا يقوم الا بهذه الخطوة ــ رأعني به الفن الأكاديمي المحض ــ شيء يميل مؤرخو الفنون الى تجاهله • على أنه ربما تمخض رغم ذلك عن نكوص ثقافي ، كما حدث من العودة الى الأسلوب الرسمي بمصر بعد أخناتون • ففي تلك الحالة يعبر الفن أيضا عن عصره•• وهناك فن نقدي قطعا من حيث محتواه من الفكرات مثل قصة الرحلة التي

أودعها باكون كتابه « قارة أطلانطس الجديدة » ، ولا يخفى أن قصة « بول وفرجيني » التي وضعها دي سان بير وقصة بيرنز A man's a man for A That تمدان تقدميتين من بعض النواحي ونكوصيتين في نواح أخرى • وكانت تجارب كارل فيليب ايمانويل باخ في السوناتا خطوات طليعية رائدة من حيث الشكل ، فاما والده « يوهان سباستيان باخ » فبعد تأكيده على تعدد الأصوات Polyphony بطريقة ما ، خطوة الى الوراء متجهة الى عصر الباروك الذي قام باخ بالتعبير عنه على هذا النحو بطريقة أوفى كثيرا مما عبر به الباروك عن نفسه • على أن « يوهان س • باخ » سبق عصره أيضا في بعض أعماله ، كما يتضح ذلك في روح الروكوكو التي أضفاها على بعض ما أنتجه من « موسيقى الحجـرة » وفي الروح الرومانتيكية القوية التي تميزت بها مقطوعاته في تنويعـات جولد برج (Goldberg Variation) (٢٥)

وبقدر ما تكون مثل هذه النزعات أولية في مجالات أخـرى أثناء العصر، يمكن أن يقال ان الفن الطليعي يعبر عنها • ولن يتم تقبله ومهاجمته في حماسة واهتمام ، اذا لم يكن المناخ الجمالي مستعدا له الى حـد ما • فكل طراز من طرز الفن يعبر عن اتجاهات تؤلف وحدة كاملة معينـة لعصره • منها ما ينمو ويزدهر ومنها ما يضمحـل ويضعف • ونظرا لاهتمامنا بالتقدم ، فاننا ننزع الى انتقاء الاتجاهات المتقدمة على أنها طرازية Typical وان لم تمثل الا صوتا خفيضا ضعيفا في زمانها •

وقد بقي قدر كبير من الأسلوب الكلاسيكي في عمل الأفذاذ المترف بهم من قادة المذهب الرومانتيكي : من الهارموني الممتاز والايقاع الممتع وتركيب السوناتا عند بيتهوفن ، ومن الرسم والتـكوين البـديع لدى « دي لاكرواه » ، ومن قوة العبارة الرائعة والشكل الشعري عند كيتس وشلي وجوته وشللر • وبيرون وان كان رومانتيكيا من الطراز الأول من بعض النواحي ، كان أيضا من أذكياء الروكوكو ، وكثيرا ما اتبعت مقطعاته

الشعرية (Couplets) تقاليد بوب ودرايدن • على أن مثل هذه الحالات الاستثنائية تجعل الصورة معقدة ولكنها تضعف التفسير العام • وانه لأمر جوهرى لتفهم الحركتين الرومانتيكية والكلاسيكية أن نذكر أن كلا منهما لم توجه الى أقصى غاياتها المتطرفة على يد أعظم شراحها ومؤيديها • فلو جرى تطبيق حرفى جزمى لبعض المبادىء الكلاسيكية الحديثة المنتقاة لأفضى ذلك بالفنان الى بلوغ درجات متطرفة من الهندسة الرتيبة المملة ؛ أجل لأدى الى التطبيق الميكانيكى الجاف للقواعد العتيقة ولكان فى هذا اغفال لمبادىء ومثل عامة كلاسيكية أخرى لا تقل أهمية ، مثل « لا شىء أكثر مما ينبغى » ، « اعرف نفسك » ، « هدف الفن هو التعليم والابهاج »• وبالتالى حدث فعلا أن أعظم رجال الكلاسيكية الحديثة فى حقبتى الباروك والروكوكو : راسين وبوسان ، وهيدن وموزار ، بثوا فى عملهم قدرا محسوسا من الانفعال العاطفى والحرية وعدم الشذوذية : (الخروج على القياس) الى غير ذلك من السمات التى ظلت تلقى تأكيدا أشد على يد الرومانتيكين • ولو أن هؤلاء دفعوا تلك السمات الى أقصاها ، لأدى ذلك الى الارتباك والفوضى ولكانت العاقبة أن الفن الناتج عن ذلك يكون أبعد الأشياء عن التعبير عن تنوع عصره •

وقلما حدث ـ الا فى حالات المزاج النزوانى أو التجريبى ـ أن أقطاب الفنانين دفعوا بأية نزعة واحدة أسلوبية لهم الى أقصى غاياتها القصوى ، ذلك أنهم يحسون بالحاجة الى شىء من التوازن عن طريق الطراز المضاد ، بيد أن تحركهم من الوسط اليسارى نوعا ما الى الوسط اليمينى نوعا ما أو العكس ، يمكن أن تكون بالغة التعبير والأهمية من الناحية الثقافية • وبينما يعمد قادة الحركة الى المضى فى حذر مع الاحتفاظ بقدر كبير من الأسلوب السابق غالبا ، فان أتباعهم ينزعون الى الغلو والتوغل بعيدا فى طريقهم ، وهكذا كان هويتمان رومانتيكيا فى شكل الشعر أكثر من كيتس ، كما كان فاجنر وديبوسى فى العمل الأوركسترالى والايقاع أكثر من بيتهوفن ، وكان مونيه فى تكوين ملمس السطح الجوى

القائم أكثر من دى لاكرواه ، ولم تجر العادة بأن يسمى هؤلاء الأخيرون من الرجال بالرومانتيكين ، كما أنهم لم يكونوا كذلك من كثير من الأوجه ، نظرا لأنهم انتقلوا بالفعل الى العصر التالى ، على أنهم من نواح أخرى دفعوا بالرومانتيكية شوطا بعيدا نحو أقصى حدودها الممكنة •

١٣ ـ الخلاصة

قدم هذا الفصل الى قرائه اجابة أكثر تحديدا عن السؤال عما يقرر الظاهرات الفنية بما فى ذلك تغيرات الأسلوب • وحلل أهم العوامل الرئيسية القائمة فى كل زمان ومكان ، مثل الوراثة والبيئة الى قائمة من الأنماط الثانوية • وليس أساس هذا التقسيم هو النوع الخاص من الوراثة أو البيئة وانما هو الفرق بين العوامل الواسعة الانتشار الدائمة نسبيا (الوراثية منها والبيئية) ، وبين العوامل التى يتميز بها جماعات وأفراد أصغر شأنا وأقل استقرارا أو تتصف بها فترات من حياتهم • فالعوامل الأولى تنزع على الجملة الى انتاج تماثلات متسقة وتواصلات لا تنقطع ، بينما تنزع العوامل الثانية الى انتاج اتجاهات متشعبة وأشكال فريدة •

وفى ثنايا تعقب الأقسام الأخيرة من الفصل للفروض المتعلقة ببعض الترابط القائم بين الأنماط الاجتماعية والأنماط الفنية ، راحت تلك الأقسام تفحص عددا كبيرا من كل منهما • وقد جاءت القائمة فى ترتيب زمنى تقريبى ، ولكنها لم تقترح بوصفها تتابعا للمراحل يتسم بالدقة أو تحتمه الضرورة • والواقع أن أنماطا معينة من الفنون والتكنولوجيا والايديولوجيا ، غالبا ما تصحب أنماطا معينة من التنظيم الاجتماعى كالقرية الزراعية ودولة المدينة • ولكن يحدث داخل كل نمط من الأنماط الاجتماعية اختلافات كبيرة فى الفن ، وبخاصة عندما يظل نمط عتيق معدل حيا الى أزمان تالية ، ويرث ثقافة جماعات أكبر • أما من حيث القدرة على الخلق الثقافى فقد تبين أن هناك عيوبا أو قل ظروفا معوقة معينة مرتبطة

بوحدات سياسية كبيرة • أجل لقد كان الوارث الصغير المستقل الآمن على حياته يتمتع في الماضي ببعض مزايا مناظرة ولكن الموقف يتغير بسرعة •

والفن يعبر على الدوام عن شيء يتميز به زمانه بوجه عام • وهو يعبر أيضا عن سمات انسانية عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة • على أنه في نواح أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره • وفي العصور الغابرة كانت الجماعات المسيطرة هي وحدها التي استطاعت أن تتناول التعبير الفني الكامل • أما في الديمقراطية الحديثة فالتعبير أوسع انتشارا • وفي كل عصر من العصور يكون فن ما رجعيا ويكون آخر تقدميا ؛ فان في كل عصر من التنوع الفني ما يفوق كثيرا ما يدركه الناس عادة •

الفصل الثالث والعشرون

الجدل المتعدد الجوانب حول التطور الثقافى

١ ـ الصراع والحل الوسط فى الحضارة وفنونها

يقول جوليان هكسلى عن العملية الثقافية : « ان التغير التطورى هو على الدوام عملية جدلية ، لا يمكن فيها للاستقرار أن يتحقق ـ حتى اذا تحقق ـ الا فى تؤدة وعلى التدريج(١) ، على أن فى امكاننا أن نقول ان مثل هذا الاستقرار لا يمكن البتة أن يكون تاما ولا دائما ، وسنطبق هذا التصور للحوار الثقافى ـ بمعنى اجمالى عام لا يقتصر على نظريات هيجل ولا ماركس ـ على الفنون فى هذا الفصل الحالى .

ومن المسلم به أن فكرة الصراع بين قوى متضادة فى كل أرجاء العملية الكونية هى فكرة أقدم من الفلسفة المدونة ، وقد تصورت الزرادشتية الصراع متعادلا نوعا ما بين قوتين عظيمتين : الخير والشر ، وهما ربان متعارضان يتناوبان السيطرة والغلبة ، ورأى هرقليتوس العالم عملية دائبة التغير ، وصراعا بين أضداد ، لا تصطلح الا بصورة مؤقتة وجزئية . ولم يكن يرى فى الصراع شرا كاملا . وآية ذلك أن أرسطو ينقل عنه خلافه مع الشاعر الذى تمنى « لو زال الخلاف فيما بين الآلهة والناس » ، حيث قال « لن يكون هناك انسجام بغير رفيع وخسيس ولا حيوان بغير تعارض بين ذكر وأنثى » . (جلبرت وكوهن ١٩٥٣ ص ١)، وكمبدأ جمالى وطراز متكرر للتكوين ، أكد الفن الاغريقى تكامل القوى المتعارضة باعتبارها موضوعات متباينة . ومن المتناقضات التى كثيرا ما عقدت

---

(١) كتاب : « العملية الثقافية والتطور » Cultural Process and Evolution مقتبسا عند آ.رو رج. ج. سيمسون فى كتاب Behavior and Evolution نيوهافن ، ولاية كونكتيكت (١٩٥٨) ص ٤٤٢ .

المباينة بينها ، الفوضى المشوشة والنظام المقنن ، والخلق والتدمير (وقد شخصهما لوكريتيوس في شخص فينوس ومارس) ، والشعر والفلسفة والتفاني في حب الله والعقل ، والمادة الحرون والأشكال الأبدية للكمال، وعالم الحس وعالم الروح ، وبين الفضيلة والرذيلة ، وبين الجهل والحكمة ، والواحد والكثير ، والدوام والتغير .

وبينما نظرت الأفلاطونية شزرا الى التغير والصراع على أنهما شران وخادعان وتطلعت الى الكمال المستقر الذى يتحلى به العالم المثالى ، فان صورة المثالية التى تصورها هيجل في القرن التاسع عشر ، تقبلتهما بوصفهما خصائص أساسية للتطور الكونى . وهو أمر انطوى على الصراعات الفكرية المتكررة المعاودة التى تنشب بين الاستبصارات الجزئية التى هى أولا الوضع Thesis ثم الوضع المضاد Antithesis ثم الوضع المركب* Synthesis ويتمخض كل صدام عن خطوة نحو المعرفة الأعلى والوعى الذاتى . ويذكرنا مصطلح « الجدل Dialectic » عند هيجل ، بمنهج سقراط في محاورات أفلاطون التى كانت تناقش فيها الآراء المتعارضة حتى يتم التوصل الى نتيجة مرضية . ولا يخفى أن الأحكام الصائبة التى يتم التوصل اليها بالمناقشات الحرة والتوفيق المنظم للمصالح المتعارضة قد ظلت مبدأ أساسيا للحكم النيابى . وقد رأينا كيف أن ماركس ، وقد بدأ أمره باتباع آراء هيجل ، ما لبث أن مضى في سبيل تطوير مفهوم الجدل التاريخى باعتباره أساسا مستمرا وملحا من أجل القوة والثروة ، تعارض فيه مختلف الطبقات الاجتماعية بعضها بعضا ، وتتولى الهيمنة على الأمور على التعاقب حتى ينتهى الأمر بانتصار العمال انتصارا حاسما . وقد توافق هذا المفهوم مع المفاهيم الداروينية : الانتخاب الطبيعى وتنازع البقاء ، وأضاف نيتشه الى ذلك أنه عن طريق الكفاح سينتج التطور والتقدم نوعا أعلى هو « السوبرمان » .

(*) وقد سميناها أيضا القضايا الفرضية » و « النقيضة » و « التوليفة » بمواطن اخرى من الكتاب (المترجم)

وقد لعب الفن دورا هاما في هذه النظريات ، اذ أنه كان يعد سلاحا في الكفاح من أجل السلطة ووسيلة لتغذية عقول الجماهير بالمبادىء أو اثارة التمرد ، ووسيطا للتعبير عن مختلف المصالح المتصارعة والآراء العالية المتنازعة . وعلاوة على ذلك أضاف نيتشه مفهوم الاستقطابية (المتعارضة) بين النزعات الأبولونية والديونيسية في الفن والدين الاغريقي القديم ، وهو صراع تم الصلح فيه جزئيا في المأساة (التراجيديا) اليونانية الكلاسيكية ، ولكن تكرر ظهوره فيما أعقب ذلك من فن وثقافة . على أن الفن الحديث حاول التوفيق بينهما . فقد عمد جوته الى التوفيق بين العناصر الكلاسيكية والرومانتيكية في الجزء الثاني من فاوست ، وفعل هوجو نفس الشيء في نظريته حول مراحل التاريخ الأدبي . ولم تنطو هذه التوليفات الجزئية فحسب على الازدواجات المتكررة : ازدواج الروح والجسد ، وازدواج « الكلاسيكي والرومانتيكي » ، بل شملت أيضا الاعتراف بالنواحي الخلاقة للقوى البدائية المتوحشة الشيطانية .

وفي هذا القرن نشر فرويد نظريته حول وجود صراع دائم ظل دون حل بين دوافع الانسان العدوانية التدميرية الفطرية وبين قيود الحضارة والأخلاق والحكمة العملية . وقد أظهر أن هذا الصراع سوى جزئيا في داخل الأنا (Ego) بوصفها وسيطا بين النفس (Psyche) والعالم ، سوى جزئيا في الفن بوصفه تمثيلا رمزيا وتمجيدا للصراع. وهو يعمل جزئيا عند مستوى اللاشعور في الفنان والجمهور كليهما . ورغم أن الفن يتشكل ويعبر عنه أساسا بواسطة الأنا ، فانه يتلقى ويدمج في كيانه بشكل معدل، مؤثرات كل من « هو * » .Id الفنان و « أناه الأعلى Super Ego وكذا من البيئة الثقافية . وكل جيل من أجيال الفن ، تجرى فيه محاولات أخرى جديدة للتوفيق . ومن وجهة النظر الفرويدية ، يمكن تفسير الكثير من الفن على أنه وسيلة لبلوغ تلك الغاية وان لم يدرك الناس صفته هذه

(*) الهو أو ال « هى » أو ال « هذا » ID هى القوة اللاشعورية للفنان ، والأنا العليا أو الأنا الأعلى » : ذاته العليا أو ضميره اللاشعورى . (المترجم)

وقتئذ الا ادراكا جزئيا • ويمكن الجمهور ـ شأن الفنان ـ الاستجابة بشكل انفعالى وجدانى تلقاء تلك الأشكال الرمزية التى لا يعى أى منهما معناها وعيا تاما •

ويساعدنا الفن العالمى ـ ولا سيما ما اجتمع لنا منه من الدراما والقصة ـ على أن نكافح على قدم المساواة صراعاتنا الخلقية على مستوى لا شعورى أو شعورى نوعا ما ، وذلك بتصويرها على نحو مسرحى فى نماذج ماثلة لرجال ونساء تواجههم مشكلات تماثل مشكلاتنا الى حد ما • وهو يصور مختلف الحالات القصوى من الافراط والنقص ، ومن صنوف ما لا كابح له من العنف والقسوة والفسق من ناحية ، ومن القداسة التى ليست فى متناول البشر العاديين من ناحية أخرى ، وهو يعرض توفيقات محتملة مختلفة ، أى محاولات للجمع بين قيم متعارضة ، ويبين عواقب كل هذه من طرق التفكير والفعل ، وربما أوحى بحل خلقى وحل عام وسياسة للعمل ؟ على أن هذا هو عمل علم الأخلاق لا الفن • وسواء استطاع المرء أم لم يستطع قبول المدلولات الخلقية والغيبية للقصة ، مثل وراثة الاثم وعقوبة الجريمة غير المتعمدة فى « أوديب » ، فانه على الأقل قد يحفزه الى التفكر مليا فى حله الخاص به وذلك من ناحية عامة وأيضا من ناحية حالته الخاصة • وتعبر مختلف العصور والثقافات عن نفسها فى الحلول وفى أنماط الشخصيات التى تمتدحها أو تستنكرها والسمات التى تعدها نقائص أو فضائل • وقد مجد الكثير من الفن اليابانى التقليدى ، الولاء الاقطاعى ، ومجد الفن المسيحى فى العصور الوسطى العفة والتضحية البطولية بالذات• على أن المشاعر المتصارعة غالبا ما تظهر دون السطح ، كما يحدث فى تصوير شخص مذنب فى شيء من العطف (لوسيفر وماكبث) أو كما يحدث فى رسم كاريكاتورى فكه لشخص مثالى متطرف (مثل دون كيشوت) أو منافق خبيث (مثل تارتوف) •

واذ يستخدم قادة الثقافة فى العصر الجديد ، ويمتدحون مجموعة من السمات الأسلوبية ، ويذمون مجموعة أخرى فانهم عندئذ يحولونها

الى رموز . فمجموعة ينبغي الاعجاب بها وتمجيدها ، والأخـرى ينبغي احتقارها والسخرية منها . ومن أجل أهداف جدلية بحتة ، يعمد نصراء كل أسلوب الى انتقاء رموز تتجه الى تمجيده ، ورموز للأسلوب المضاد تحقر من شأنه . وقد أصبح الفنان ، طويل الشعر المتأسي بأوسكار وايلد والمزدان بزهرة عباد الشمس ، رمزا مضحكا للرومانتيكية عند أعدائها . وتضفى على بعض المفاهيم مثل « الجمال والنور » أو « جريزلدا الصابرة » صفات مثالية في عصر ما ، ويسخر منها في عصر آخر ، وقد تلقى المصيرين أحيانا على يد طائفتين مختلفتين في وقت واحد . وهناك من التغـيرات والصراعات العميقة في المناخ السيكولوجي ما يجرى التعبير عنه بمثل هذه الاتجاهات المتباينة نحو نفس الرمز .

وكل حضارة كبيرة تصوغ لنفسها مجموعة دائمة من محاولات القيام بالتوليف أو التوفيق بين ميولها الفطرية المضادة ، التي هي في الأغلب صور متغايرة تمثل الصراع الأعمق بين طبيعة الانسان الحيوانية ومطالب الحضارة . وان التتابع التنازلي لمثل هذا الفن التوليفي التوفيقي ، الذي يقوم بعمل المرشد للتوفيق العملي في الحياة ، ليشكل تقاليـد خاصة به داخل كل تقاليد عظيمة . وكذلك تفعل التتابعات المتضادة في الفن ، التي تعبر عن ناحية متطرفة أو نقيضتها المتطرفة ، التي تلقى عمليا استحسانا أقل من المجموعة ككل . ولكنها نافعة باعتبارها طرفين نقيضين يمكن توجيه الحياة بينهما . وهما وان لم يتبعهما بالضبط معظم البشر ، فانهما يهيئان صورا مثيرة تصلح للتأمل الجمالي والتقييم الخلقي .

وكثيرا ما يحاول الموظفون السياسيون والكنسيون في درجات مختلفة من النجاح، اخماد كل تعبير عن التقاليد التي يستهجنونها مهما بلغ طول عمرها وتوقيرها فيما سلف من الزمان . وقد مرت كل من الديانتين : الاغريقية والعبرانية في دور من التطهير والتهذيب ، أزيلت في أثنائه على التدريج ، جميع عناصر الطوطمية والأرواحية (نظرية الأرواح) وعبادة

الشيطان والقسوة فى تقديم القرابين والطقوس العربيدية • ولا تزال آثار من هذا باقية تساعد العلماء على اعادة بناء الماضى ، كما يحدث فى الاشارات الى « هيكت » و « ساحرة اندور (١) » • وقد فقد الشىء الكثير من العنصر الديونيسى فى الفن الاغـــريقى بسبب أسلوب التعبـــير عنه وهو الأغنية الحماسية والطقوس السرية• وحظى النمط الأبولونى بنفوذ أكبر فى القرون الحديثة • فقد سيطرت صورة محدودة جامدة منه على الفن الكلاسيكى الحديث وتنظــرياته منذ أواخر عصر النهضــــة فصاعدا • وكم من مرة أحرقت فيها الكتب ودمر فيها الفن ببلاد الاغريق والصين بغية القضاء على مجموعة بغيضة من الأفكار • غير أن عناصر من تلك الأفكار تســـتطيع العيش قرونا عديدة « فى الخفاء » (Subrosa) ، كما هـــو الحال فى الفودونية* (Voodoonism) العصرية بجـــزيرةهايتى ولعلهـــا تبعث من جديد فى حركة من الحركات النكوصية للعودة الى البدائية » •

وكثيرا ما حدث المرة تلو الأخرى أن قائدا وحزبه يحدثون تركيزا قويا : ايماءة انتقـائية فى الفن ، وربمـــا صحب ذلك شن هجمات على الاتجاهات السابقة • وعلى هذا الأساس يشيدون أسلوبا انتقائيا ديناميكيا : تذكر مثلا الكلاسيكية الحديثة غير المزخرفة لدافيـــد ، كنقيض لتفاهات عصر الروكوكو السابقة ، تلك الكلاسيكية التى طورها انجرس ونوعها • وفى الامكان تسمية هذا الدور باسم (القضية) الفرضية Thesis وان كانت فى الحقيقة مناقضة للأسلوب الذى سبقها • وغنى عن البيان أن أية حركة قوية فى سلسلة من مثل ردود الأفعال هاته ، تجمع بين صفتى الفرضـية

---

(١) انظر مثلا ما قام به جيمس فريزر من اعادة تشكيل وبناء ، بصورة نظرية وقصصية للتقاليـد العتيقة الاوروبية فى كتـاب (The Golden Bough) ، وانـظر : (White Godess ; King Jesus) لروبرت جريفز ، وانظرايضا : (The King Must Die) لمارى رينولت •

(*) الفودونية هى نحلة بجزر الهند الغربية تقوم على عبـادة الثعبـان وتضحية الانسان والممارسات السحرية . (المترجم)

والنقيضة (Antithesis) لها ، وذلك حسب وجهة نظر المرء منا • وعلى عكس الفرضية الكلاسيكية الحديثة ، جاءت النقيضـــة الرومانتيكية عند ديلاكروا ، ولكنها لم تكن محاولة للعودة الى الروكوكو السابق ، وانما هي ــ الى حد ما ــ مناقضة لهما كليهما • وحاول كوربت بمذهبه الطبيعي الخروج على الثلاثة جميعا ، فكان ذلك نقيضة أخرى • وبعد ايماءة أخرى متخصصة جرت في « التأثرية » حاولت أساليب سيزان ورينوار « بعـــد التأثرية » القيام بتوليفة * (Synthesis) جديدة • وانك لتجد آثارا من أسلوب فراجونارد في الروكوكو عند رينوار ومن طبيعيـــة كوربت عند سيزان ، ومن كلاسيكية بوسان ومن رومانتيكية دى لاكرواه عند كل منهما • وبعض الفنانين والأساليب والثقافات توليفيون نسبيا ، فهم يحاولون الجمع والتوفيق بين قيم كثيرة مختلفة • ومن هـــذا الطراز يوريبيـدس وشيكسبير وجوته وتيتيان وبيتهوفن وهوجو • وثم آخرون من أمثـــال فيفالدى ودرايدن ورينولدس وبليك وريمبوه وديبوسى ومالارميه ، أضيق مجالا ، ويمكن وضعهم بشكل أكمل في هذا المعسكر أو ذاك •

ان كل حركة أسلوبية قوية ، سواء سميت بالفرضية أو النقيضة أو التوليفة (الجمع بين الفرضية ونقيضتها) ، لتتضمن احتجاجا على حالة واضحة من النقص أو العيب أو الافراط في الأسلوب السابق ، كافراط في زيادة هذه الخلة أو افراط في قلة تلك • وسيتولى الأسلوب الجديد تصحيح الوضع ، ولكنه لا يفعل البتة ذلك تماما ولا هو يفعل ذلك فقط • ولكنه ينطلق الى تأكيد أو تركيز جـديد خاص به هو ، ومن ثمـة فالى اختيار من المحقق أن يبدو مفرطا أو معيبا لأحد الناس فيما بعد • واذن ، فالتوليفة المنشـودة لن تكون كاملة ولا يمـــكن أن تكون • وسوف تولد بدورها ايماءات مناقضة جديدة كما فعل « مبدأ الاعتدال » عند أرسطو ،

(*) التوليفة : نتيجة الجمع بين (الفرضية) والنقيضة في الديالكتيك الهيجلي (المترجم)

وكما فعل « البحث الشامل » (Summa) عند القديس توما ، « والرؤيا الكونية » عند دانتى .

ولا يمكن لأية توليفية ثقافية أن تظل ثابتة أو نهائية ما بقيت الحياة ، مفعمة بالحيوية والنشاط . فكلها غير مستقرة وتحتوى على بذور تفككها الجزئى كلما اتسعت الحياة واستغنت عنها. وتدرك الحضارة الغربية الحديثة هذه الحقيقة وتتقبلها بل وتستمتع بها فى بعض الأحيان ، وذلك بينما كانت الحضارات السابقة أميل الى الرجاء والتطلع الى كمال أبدى فى الجنة أو على الأرض ، كما هو حال البوذية أو على الأقل فى التهرب من كفاح لا نهاية له . وليس فى العالم اليوم فيلسوف يحاول كتابة التوليفة التامة والنهائية. فانه يعلم أن توليفته تلك ان هى الا طريقة واحدة للنظر الى الكون والتعبير عن نظرة دائمة واحدة الى العالم . ولا يمكن أن يطمع فنان أن يجمع فى أسلوبه الخاص أحسن ملامح الأساليب السابقة جميعا . على أن الفن المعاصر يحاول الاقتراب من هـــذه الحال بالجمع بين عنـــاصر من جميع الأساليب السابقة ، ولكن بغير محاولة مزجها فى أسلوب واحد مفرد ، بل الأولى أن يقال انه يجمعها فى كثرة موفورة من الأساليب الانتقائية ، وكلها غير ثابتة ومتنافسة .

٣ ـ التقاليد المتنافسة والمركبات الجزئية

ومن طرق تحليل جدل التاريخ الثقافى طريقـة تقـوم على أسـاس التقاليد . وقد رأينا فى فصل سابق أن علاقة التقاليد بأساليب الفن ، تهبط وتتدرج باطراد مع الزمن . فتشمل التقاليد الكبرى كالاغريقية والصينية كثيرا من الفنون ومن طرز الفـن وأسـاليبه والتنويعـات الأسـلوبية عبر القرون أو آلاف السنين . وقد أطلق على الحضارة العالمية فى مجملها اسم « التقاليد العظيمة » ، على أن فى الامكان تسميتها كذلك باسم « العظمى » أو التقاليد الكلية الجامعة لمجموع الثقافة ، وهى التى تحـل فى كل مكان وبين ظهرانى جميع الشعوب وجميع المقومات الثقافية . وهى تشمل أجزاء

كبرى كثـــيرة • وتميز التقـــاليد على أساس سلالى (ethnic) أو قومى أو قطرى أو دينى كالتقاليد الهلينية أو الفرنسية أو الأوربية أو الاسلامية• وهى ليست موحدة توحيدا كاملا اطلاقا • والثقافات المبكرة المتفرقة تمتزج بعضها ببعض لتشكل ثقافات أكبر فأكبر كما حدث بأرض الجزيرة بالعراق وأمريكا الوسطى • وعلى التدريج لا تلبث المنـــازعات السياسية القديمة والايديولوجية كالتى نشبت بين المدارس الاغريقية المتنافسة أو الطوائف اليهودية حتى تذوب وتنسى ، الا عنـد المؤرخين المتخصصـين • وتنشـأ انقسامات جديدة وتوترات جديدة داخل كل منها ومع ذلك تبقى بعض السمات الخاصة المميزة ، وتحدد حدود التقاليد الثانوية على هذا الأساس نفسه (وذلك مثل تحديد التقـــاليد الفلورنسية والسينية داخـــل الثقافة الايطالية) ، وكذلك على أساس المقومات الثقافية •

والفن داخل الحضارة العالمية ، ككل ، يعد من كبريات مقـــومات التقاليد التى لا تلبث حتى تصبح بسرعة واعية لنفسها على نطاق عالمى • والديانة والتكنولوجيا هما مقومان آخران • ولكل فن بعينه تقاليده الخاصة على نطاق عالمى ، كما يلخص فى كتب تاريخ التصوير والأدب المقــارن • كذلك تحتوى تقاليد قطرية على مقوماتها الفنية وذلك مثل الأدب الفرنسى داخل التقاليد الفرنسية بمجموعها • ولا حاجة بنا الى القـــول بأن هذه التقاليد جميعا تتراكب وتتداخل بعضها فى بعض وبخاصة فى أيامنا هذه •

وقد يحدث أحيانا أن التقاليد تعد عبئا ثقيلا أو قيدا يحد الحركة ، ولا سيما عند الفنانين العصريين المتمردين ، وتعد أحيانا أخـرى كما هو الشأن فى الصين الكنفوشيوسية أساسا متينا للبنــاء فوقه ، وقد شبهت بنهر عظيم يفيض عبر الزمان ، الأمر الذى يشير الى مزج وغمر رقيق• وعندما يتصور الناس التقاليد على أنها راكدة ساكنة ومحافظة ، يصبح التمرد هو النقيض المضاد لها ، وعندئذ ينظر الى تاريخ الفن على أنه صراع لا نهاية له بين التقاليد والتمرد • على أن التمرد نفسه له تقاليده الخاصة وأبطاله الممجدون • ويحب المتمـردون فى أثنـاء نسـفهم لما يتمثلونه باسـتيلهم

(Bastille) أن يستشهدوا بأسماء عصاة قدماء مثل اسبارتاكوس . وتجمع الماركسية بين خلتين في وقت معا : فهى تقليد ثورى وقوة كابحة تقيـــد أصحاب مذهب التنقيح (Revisionists) العصريين أى المنحرفين عن التعاليم الماركسية .

ويمكن أن تكون التقاليد جميع هذه الأشياء ، ولكن يجدر بنا في هذا الصدد أن تتذكر أن التقاليد تعد أيضا متنافسة في النزاع على القوة والبقاء. وان شئت تعبيرا حرفيا أكثر ، صح لنا أن نقول ان مجمـوعات من البشر تكافح من أجل نصرة هذا التقليد أو ذاك . فهم يتنازعون من أجل الحق في التبشير بتلك التقاليد وممارستها ، ونشرها على أوســع نطاق ممكن . والناس يناضلون مباشرة من أجل معتقداتهم ومثلهم . وليس النضال دواما على أسس اقتصادية . وتتنوع الحضارة ألوانا ، وتشتد الانحيازات ارتباكا. فباسم أحد الأديان أو باسم دافع خلاق في الفنون ، يعمد الناس أحيانا الى اغفال جميع ما عدا ذلك من صنوف الولاء : ولاءات العائلة والطبقة والأمة فضلا عن الميل الشخصى القوى . وتتنافس الايديولوجيات (أو الشعوب المعتقة لها) في كل معترك ثقافى على قضـايا لا حصر لهـا ، ما بين عامة وخاصة ، وأخلاقية وجمالية ، ونظرية وعملية . ومنها ما يعزز بعضه بعضا ويكون تحالفات موقوتة ، ومنها مايتصادم في عنف بدنى ، ومنها ما يتنافس في رفق ورقة معتمداً على استجابة العاطفة والعقل .

ومن مثـــل هـــذا الشجار الصاخب (mêlée) المضطرب المتغير ، تتطور أساليب الفن واتجاهاته . وينبغى لنـا أن نبحث عن أسـباب هذه الأخيرة في الصيغة المؤقتة للعوامل الثقافية التقليدية في نفس الزمان وقبله مباشرة . وتختلط جميع محددات الفن في الشـجار . وقد لحظنـا هذه المحددات على أنها عوامل اسهام وكأنما هى تنصب من خلال أحد الأقماع في عقل الفنان الفرد وفنه . والعمليـــة صحيحة جزئيا ، ولكنهـــا أيضا جدلية من حيث أن أى عامل من هذه العوامل قد يعارض أى عامل ويبطله في وقت معين ومكان معين . وتصطدم الميول الفطرية مع السلطة العائلية

والمدنية ، وتبارى الحركات الفنية المتنافسة على التماس رضا الفنان الصغير، كما أن كلا من التقاليد ، القديمة والجديدة ، والمحافظة والراديكالية التحررية ، والأجنبية والوطنية تشير اليه أن اتبعنى • وتتكرر الصراعات المماثلة فى جميع أرجاء المجال الثقافى نفسه فى أجيال متعاقبة •

وفى أيامنا هذه ينزع مؤرخو الفنون ، وقد أصبحوا على بينة أوفى بالأساليب ودلالتها الاجتماعية والسيكولوجية ، الى تفسير كل أسلوب واتجاه متعاقب على أساس الفعل ورد الفعل • فقد تمرد عصر النهضة على التقاليد البيزنطية والقوطية ، وفى هذه الأيام يتمرد التصوير التجريدى المعاصر على الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية • وفى الامكان تفسير أية حركة ثقافية على هذا النحو : فتعد البوذية تمردا على البرهمانية ، وتعد الهندوكية المتأخرة تمردا على البوذية ، والمسيحية المبكرة تمردا على اليهودية الشديدة التمسك بحرفية الشريعة ؛ والاصلاح البروتستنتى خروجا على الكاثوليكية ولكنه أفضى الى حركة كاثوليكية مضادة للاصلاح الدينى • وقد رفض المذهب التطورى فى التاريخ الثقافى نظريات الخلق الخاص والانحطاط ولكنه أدى الى رد فعل ، على يد العلامة الأمريكى فرانسيس بوز فى العشرينات من هذا القرن •

على أن محاولة تحويل التاريخ الثقافى الى مجموعة من الصراعات والتمردات عرضة لأن يبالغ فيها • فهى لا تفسر على الاطلاق تفسيرا وافيا كاملا السبب فى أن حركة معينة نشأت أو هى لا توضح ماذا أدت اليه تلك الحركة • فالتاريخ هو أكثر من أن يكون صراعا دائما ، هو أكثر من أن يكون تذبذباً لا نهاية له بين أضداد على طرفى نقيض مهما تكن الشاكلة التى يتم بها تصور تلكم الأضداد ، أجل انه يحتوى على تلك الأضداد ولكنه يشمل أيضا آمادا طويلة من العمل التعاونى السلمى الذى يمضى على امتداد خطوط مستمرة • وليس من الضرورى أن يكون الاختلاف والتشعب دلالة على تمرد أو صراع• ومع ذلك فانه يصبح كذلك

عندما يتبارى من يختلفون التماسا للحظوة والتأييد • والفنانون أنفسهم غالبا ما يكونون أكثر وعيا من خلفائهم بالفرق والمنافسة بينهم وبين معاصريهم • وهو قول يصدق عن ميكلانجلو وتنتورتو وكوربت ، صدقه عن بيتهوفن وفاجنر وهوجو • فأما اليوم فاننا نراهم أدنى مكانا الى منافسيهم ، وكلهم عندنا يسهمون فى التطورات الأسلوبية الكبرى فى أزمانهم • وكل من ناحيتى التاريخ جديرة بأن يعترف بها : الناحية النقيضة والناحية التوليفية على السواء •

والنظرية الجدلية لتاريخ الفنون أداة نافعة في الوصف والتفسير ان هى لم تختزل الى مقوم مفرد فى العملية الثقافية مثل نزاع الطبقات أو التضاد الكلاسيكى الرومانتيكى ، والكلاسيكى الباروكى أو الأبولونى الديونيسى • وفى كل قضية من القضايا يجوز وجود أكثر من بديلين• وهكذا فان الجدلى التاريخى ليس مفردا ، ولكنه كثير متعدد ، هو تفاعل مستمر بين عوامل لا حصر لها • منها ما يعمل فى مجموعات ، ولكنها لا تنتهى الى ايقاع مفرد واحد ـ وعلى الأقل لسنا ندرك الآن أى ايقاع واحد يجمع بينها •

وفى المرحلة الحالية للنظرية تبدو الناحية الجدلية للتاريخ الثقافى معقدة غير منتظمة بدرجة جارفة مربكة حتى لتسلبه الحياة الزاخرة بالخصب والنماء فى منطقة الغابات الاستوائية المطيرة • ومع هذا فان علماء الأحياء استطاعوا تحليل تلك الحياة الى عملياتها المقومة • ومن ثم ربما أمكن علماء الثقافة فعل ذلك فى علم التاريخ مستقبلا •

ويبدو أن التنوع يتزايد كلما استمرت الحضارة فى الاختلاف ، وفى الديمقراطية المتحررة بوجه خاص يستطيع كل فرد أن ينتقى ويدمج من بين مجموعة الايديولوجيات والأساليب المتصارعة ما يحلو له ويناسبه• فهو يلعب فى الحياة أدوارا عديدة ، ويستطيع أن يتقمص اتجاهات تختلف الى حد ما فى كل منها ، وعلى النقيض من ذلك ، فان الفرد الذى عاش فى

ظل ثقافة صارمة طبقية وقع تحت ضغط أشد ، دفعه الى التطابق من جميع النواحي مع طبقة ومعايير مهنته . وعندما كانت طبقة في المجتمع الطبقى تتمرد كما حدث في الثورتين ، الفرنسية والروسية ، كان من المحتمل أن يغدو الصدام شاملا ورهيبا ، أما الآن فانه يذوب في العادة متحولا الى عملية دائمة من الخلافات الثانوية التى هى أكثر قابلية لتسوية سلمية تدريجية .

ومع ذلك فان الاتجاه لا يعد هنا أيضا شيئا بسيطا . فنحن نكتشف على الدوام تعقد الصراعات الماضية ، التى بدت في الأول غاية في البساطة ، فهى سواد مطلق في جانب وبياض صرف فى الآخر ، كما هو حال الحروب الصليبية والاصلاح الدينى . وفى الحين نفسه فان الجانب المتكامل للتطور الثقافى الحالى قوى هو أيضا . والاتجاهات المتلاقية تظل حية ، حتى بين الجهات الكبرى السياسية والعسكرية المتنافسة ورغم الفروق والاختلافات الايديولوجية ، وقد أصبح التصنيع الميكانيكى وغيره من التطورات التكنولوجية منتشرة شائعة بكل أرجاء العالم . وأخذ الفن العالمى يقترب بعضه من بعض ويزداد تشابها في كثير من النواحي وذلك رغم كل مايبذل من محاولات للمحافظة على الاختلافات المحلية .

وتنطوى الحضارة الغربية منذ عهد « المسيح » ، على عدد جم من التقاليد الدينية الرئيسية ، وكل منها تعد نواة لمجموعة معقدة منوعة الأشكال متغيرة من السمات الثقافية تمتد فى كل جانب من جوانب الحياة . وقد تختزل تلك العوامل أحيانا الى اثنين : هما العامل الكلاسيكى (الاغريقى والرومانى) والعامل العبرانى المسيحى . وقد ظل هذان العاملان يتصارعان ويتصالحان على الدوام منذ أن اصطدما فى أواخر الامبراطورية الرومانية وكان الصراع بينهما سجالا . وشمل كل عامل على الأقل تقليدين رئيسين ينتميان اليه ولكنهما متضادان دائما . فالجانب الاغريقى يكمن فيه النزاع ، لا بين العناصر الأبولونية والديونيسية فى الفن والدين ، ولكن بين الايمان الدينى والتصوف الباطنى (المستيقية) وبين المذهب العقلانى والمذهب

الطبيعي عند الفلاسفة القدامى • وكانت الفلسفة الأفلاطونية ، توليفة جبارة ألفت بين المداخل العقلانية والصوفية التي انقسمت مرة أخرى الى صوفية الأفلاطونية الحديثة ، والمذهب الطبيعي عند الأبيقوريين • وفي نطاق التعاليم العبرانية المسيحية التأم اليهود والمسيحيون حيث استقر في ذهن المسيحيين أن التوراة كانت تمهيدا للانجيل وبشيرا به • وبقي التوتر بين المسيحية واليهودية في القرن العشرين مثلما بقي الصراع بين العلم (المؤسس على العقلانية الاغريقية) وبين العقيدة المسيحية •

وقد وجد كل من هذه العناصر المتنوعة المتصارعة تعبيرا عنه في فن أو أكثر طوال تاريخ الحضارة الغربية • وما يبدو كأنه رفض جذري للماضي ، وللتقليدية بوجه عام ، هو في كثير من الأحوال تحول في التأكيد من عنصر الى آخر بين هذه العناصر الدائمة في التقاليد الغربية • وذلك وفق مشايعة العباقرة لهذا العنصر أو ذاك • ففي عصر النهضة الايطالية يمثل فراأنجليكو وسافونارولا فكرة التوكيد على الدار الآخرة ، وبذلك يطيلان أمد وجهة النظر السائدة في العصور الوسطى في حين يمثل الناحية الأخرى المضادة ، كل من بوتيتشللي (صاحب « الربيع » و « مولد فينوس ») وبترارك وبوكاتشيو وجورجيون وفيرونيز ومونتيفردي•ويجد العنصر الصوفي الديني تعبيرا قويا من جديد في أعمال ايلجريكو ، على أن الانتقالات الصغرى من تأكيد الى آخر قد تكون الى حد كبير تعبيرا عن المزاج الفردي • فأما الانتقالات الكبرى ، كما هو الحال في الاتجاه العام صوب المذهب الانساني الطبيعي في عصر النهضة ، فهي تعبر عن اتجاهات جماعية أعمق تجري في النمط الثقافي بأسره •

وفي نطاق مجرى الحضارة الغربية المعقد المتنوع بعناصره الاغريقية الرومانية يستطيع المرء أن يميز مجموعات كبيرة من التناقضات الكاملة • وقد عبر عنها الفن بوصفها خصائص متضادة ، وعبرت عنها الحياة بوصفها نضالات وأهدافا ومعايير قيم متعارضة واتجاهات متصارعة نحو الحياة ونحو

ذات المرء ونحو الله ونحو العالم ، وهى تظهر ببلاد الأسبان فى شخصيات مثل سيرفانتيز ذلك الساخر الهادىء الدنيوى ، من ناحيه ومثل المتصوف يوحنا الصليبى من الناحية الأخرى ، وفى امكانك أن تعثر على مثل هذا النوع من التناقضات الكاملة فى كل عهود التقاليد الصينية والهندية والفارسية وغيرها . على أنها كثيرا ما يغشاها الابهام فتخفى على المؤرخ بسبب ما اعتورها من محو أو قمع على يد جماعة قوية مسيطرة . وذلك كالذى جرى من التدمير المطلق التام لجميع الكتابات الأبيقورية والفن الوثنى فى مستهل الفترة المسيحية .

وتنزع الحضارات القديمة المعقدة الى ايجاد مجال لكل من هذه الاتجاهات المختلفة بمكان ما من النسيج الاجتماعى تستطيع أن تجد فيه ما يرضيها بغير الكثير من الازعاج للغير . هكذا أفسحت كل من الثقافتين الهندوكية والمسيحية المجال للمحارب والقديس والراهبة والزوجة ربة الدار والناسك المنعزل عن العالم (المتوحد) والعامل النزاع الى العيش مع غيره من أبناء جنسه المحتشد زرافات. وقد أنتجت بكل منهما أنواع كثيرة من الفنون وان لم يجر ذلك بدرجة واحدة من الحظوة والقبول. وفى ظل الهيمنة المسيحية التى يغلب عليها طابع الزهد ، كثيرا ما يضطر الفن الدنيوى كفن التمثيل مثلا أن يعيش فى ظل ظروف من الزراية والاضطهاد. وحدث أن حكاما وأحبارا مسيحيين آخرين وبخاصة منهم من جاء فى العهد البيزنطى والباروكى ، نهضوا بالفنون ونموها أثناء فترة تعاون رائع، ولكنه مؤقت ، بين الكنيسة والدولة .

ولم تنجز النهضة فى ايطاليا احياء كاملا لكلا التقليدين الاغريقيين. فان ما أنجزته من الناحية الفكرية كان فى بادىء الأمر هو ـ أساسا ـ العنصر الأفلاطونى ، والأفلاطونى الحديث الذى كانت رمزيته الصوفية قد أثرت فى المسيحية الأوغسطينية . ثم جاء احياء العنصر الطبيعى لكل من المذهب الذرى اليونانى والفيلسوف أرسطو بكامل مجالهما ، فى قرون

تالية . ومن الناحية الفنيـــة ، فان ما أحيته النهضـــة فى صورة النظرية والممارسة الكلاسيكية الحديثة، يغلب عليه النوع الأبولونى ، لا الديونيسى، من حيث تركيزه التأكيد على النظام والوضوح والتوازن والكبح . غير أن هذه الصفات ، رغم الصدمة التى يحدثها العـرى الذى كان الفن الوثنى يمزجه بها ، لم يكن من المحال توليفها مع المثل الكاثوليكية ، مثل النظـام والكبح . فأما العناصر العنيفة والمنافية للأخلاق فى التقاليد الاغريقية فقد قدر لها أن تظهر جلية فيما بعد . فان هذه العناصر تظهر ـ وقد ســيطر عليها أبولو غاضب عار يقوم بدور المسيح ـ فى الأرواح المحـكوم عليهـا بالهلاك الأبدى فى لوحة « الحساب الأخـير » ويتميز بها أسلوب مصورها ميكلانجلو . ويدرك من يشــاهد رسومه على سقف كنيسة السيستين أن جمعه بين العرافات الكلاسيكيات ، والأنبياء العبرانيين الوارد ذكرهم فى التوراة ، والأشكال النحاتية الرومانية ، هو توليف عسير لتقــاليد متنوعة حققته عقلية فذة من عقليات النهضة الأوروبية . اذ لم يحدث بعد ذلك أن مصورا غربيا من الطبقة الأولى حاول توليفا جبارا كهذا .

وحين نضب الاهتمام بالرمزية الايضاحية فى الفن المرئى الغربى ـ عندما هجر التعبير عن الأفكار التجريدية واتجه أكثر الى العلم والفلسفة ـ تحول الفن الدينى الى تتابع تكرارى لمشــاهد تقليدية فاتنة من حيث تنوع أشكالها ، ولكنها هزيلة من حيث معناها الفكرى ، فأما الأدب الغربى الحديث فانه واجه بقدر أكبر من الصراحة والقـوة مهمـة تحليل ـ وان أمكن مهمة حل ـ القضـايا الرئيسية فى ثقافتنـا ، اما بالانتصار عليها أو بالتوفيق والتراضى معها ، فبفضل العمـــل والعقل والخيـال حلت بعض المتناقضات . ولكن غيرها يواظب على الانتعاش فى أشكال جديدة .

ولكى يتيسر تحقق توليف أوفى وأكثر انتقاء مع مضى الزمن ، لابد للآراء المتضادة أن تكون قادرة على التعبير عن نفسها : كل منها فى تعارض عنيف قوى نحو الآخر . ومن هنا جاءت أهمية العمليـة الجدلية فى الفن

شأنها فى أى مجال آخر • وهى عملية تبرز فى أحسن صورها فى ظل الحكم الديمقراطى • ولا شك أننا عن طريق المتطرفين المتضادين دون غيرهم ، تتعلم الامكانيات المتاحة لتوليف يجمع بعض مجموعتى القيم كلتيهما • أما الاعتدال فانه لو كان رسخ واستقر لتركها جميعا فى حالة أولية بحتة • ولكن أكثر أنواع الجدل ثمرة ليس مجرد نضال من أجل السلطة والثروة بين الأفراد أو بين الجماعات الذين تمتلىء نفوسهم برغبات متماثلة ولكنها متصارعة • فان هذا النوع من الجدل يمكن أن يدوم الى الأبد ، دون نتيجة بناءة • أما الصراعات ذات الشأن الخطير بالنسبة للتطور الثقافى فهى التى تنطوى على قضايا خلقية وفكرية وجمالية ، وكثيرا ما يرتبط النوعان بعضهما ببعض ، وغالبا ما تكون المثل الرفيعة قناعا لاهتمامات أنانية فجة • والسذج وحدهم هم الذين يثقون اليوم بأن النصر يكون دائما حليف أصحاب أعلى المثل أو أرقى الأذواق ، غير أنه من المسلم به أن للجهود الفكرية والفنية وسيلتها للبقاء بعد من صنعوها ومن جاهدوا من أجلها ، ومن ثمة فان الهزائم التى تصادفها ليست نهائية تماما•

أظهرت الفلسفة الاغريقية امكان اجراء الحوار فى جدل ودى نظرى حول قضايا الحقيقة المجردة والقيمة المجردة • وهى صراعات يمكن خوضها بغير سفك دماء شأن منازلات الرياضيين ، فى المعتركات الرمزية للفلسفة والعلوم والفنون ، ثم لا يلبث الانسان حتى يرفع الى درجة الكمال رويدا رويدا الأسلوب والاتجاه العقلى اللازمين لعزل هذه الصراعات عن الشخصيات وحسمها بطريقة أكثر نزاهة ، أو لصالح البشرية جمعاء لكى يتحقق انسجام جزئى • ولكن هذا الاتجاه لا يزال بعيدا عن أن يكون عاما شاملا • وكثيرا ما تدفع مصلحة شخصية أو عداوة شخصية الفرد المتحزب الى انجازات ثقافية ، ما كان ليحققها لولا ذلك الدفع • وحاولت الفلسفة العصرية مع قدر من التوفيق أن تهدم حواجز التحزب على مستوى عقلانى • وقد فعلت ذلك بفضل اخلاصها للمثل

الأعلى الاغـــريقى المتمثـل فى العقل Reason كنقيض للايمان الطيع. على أن ما اصطنعته تلك الفلسـفة حديثا من تشـكك وأسـلوب تجريبى عملى Empiricism قد أضعف من مطالبـــة العقل بمعرفة الحقيقـــة المطلقة . وتجيز الذرائعية (البرجماطية) ، نظـــريات مختلفة باعتبارها فروضا عامة. على أن هناك سبلا أخرى تؤدى للتوليف الثقافى. فان توفيق الحضارة فى تحقيق قدر مناسب من وحدتها ، لا يرجع الى قيام الانسجام بين الطوائف الايديولوجية ، ولا حتى الى الاتفاق على أن العقيدة التشيعية (التحزبية) لا ضرورة لها ، قدر ما يرجع الى اكتشافها أشياء أخرى يمكن الاتفاق عليها ، ومتعا يمكن الاسهام فيها . ومن المقرر ـ من حيث المبدأ ـ أن الجماعات المحافظة لا تتخلى عن معتقداتها التقليدية الا ببطء ، أما من حيث الواقع فقد لجأت جميع الأحزاب الرئيسية المتنافسة ، ببلاد الغرب الى سياسة التراضى والتوفيق . وأذعن التفكير فى الآخرة اذعانا جـــوهريا للسعى وراء النجاح فى الدنيا سواء فى الحياة العائلية المادية ، أو الجهـود القومية والانسـانية (Humanitarian) . وقد تمـكن الفن ، حين تجنب الموضـوعات القاسـية اللاذعة ، أن يوفر عنصرا أسـاسيا عاما يشترك فى الاستمتاع به الأشخاص من جميع العقـائد . فان هو كان فنا واقعيـا أو تجريبيا بحال واضحة صريحة ، اصطنع التعاون مع العلم . غير أن الفن الغربى ـ وقد أصبح على الاجمال انتقائيا فى أسلوبه ، حائزا للقبول لدى مستويات مختلفة من التعليم ـ استطاع صنع توليفة ديمقـراطية طليقة ، قوامها الاهتمـامات المشـتركة ، فهـو فى أمريكا مثـلا ، ينزع الى اقلال الخصومات الاقليمية والدينية .

وبغض النظر عن الدوافع ، فان نتائج الصراع الثقافى ـ شأنها شأن نتائج تنازع البقاء البيولوجى ـ مواتيـة للتطور على وجـه الجملة . وهذه النتائج ترجح كل حالات التدمير الثقافى الشامل المقترفة باسم وجهة نظر عالمية معارضة ، مثل تدمير الأدب والفن المايانى الأزتيكى (Mayan-Aztec)

(بلاد المكسيك) على يد مسيحيي القرن السادس عشر ، ولعل محاولة أخناتون الاصلاح الدينى القائم على التوحيد أول صراع حضارى كبير جرى بين وجهات نظر عالمية. وقد عبر عنه جماعة مجهولون من الفنانين فى أسلوب فنى حافل بالحيوية يمتاز بالحرية التعبيرية بقوة لافتة للنظر • على أن هذا الصدام بين الفكرات والأشكال الفنية ، تمت تسويته على مستوى القوة ، شأن كثير من الصراعات التالية ، وانتهت حركة الاصلاح فى الظاهر بهزيمة وتدمير شامل • ولكن ظلت هبتها للثقافة العالمية راقدة آلاف السنين الى أن استعادت فى الأزمنة الحديثة مكانتها فى التقاليد الكبرى للفن العالمى.

٣ ــ مراحل وتتابعات فى اشكال الفن وتقنياته

وصفت الفصول السابقة مختلف وسائل تحديد تتابعات الطرز والأساليب ، وفصلها بعضها عن بعض فى مختلف صنوف الفنون وطرائق شرح أسبابها وعللها • ولا يزال هناك خلاف كثير حول ما اذا كانت تلك الأمور تتوائم مع عملية عامة من النمو التطورى أو من التكرر الدورى (Cyclical) ، على أنه يبدو أن هناك بعض التطور العام وبعض التكرار ولكن أيا منهما لا يحدث بطريقة متسقة ومنتظمة ، فكلاهما غير واضح بفعل التنوع الكثير • ويعتقد بعض الكتاب أنهم يرون من التنوع ما يكفى لدحض فكرة المراحل والتكرارات بأسرها •

ويتوقف الشيء الكثير على الطريقة التى نعرف بها «المراحل» ونصف بها مقوماتها الثقافية المتنوعة فمن المتعذر على المرء أن يقارن بين فن فترتين متعاقبتين ، مثل أثاث عصر لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر ، بغير تحديد لما يرقى الى مرتبة « المراحل » بوجه الجملة ، فى تاريخ ذلك الفن • وان المرء ليطرق سبيلا محفوفا بمخاطر أشد لو أنه حاول خلق أقسام زمنية قاطعة بين المراحل فى فن معين ، وكذا لو أنه حاول أن يظهر أن المراحل فى مختلف الفنون والنشاطات تتزامن كل منها مع الأخرى فى جميع أرجاء العالم • وما من أحد يحاول اليوم فعل ذلك • غير أن

هنـاك درجات متوسـطة كثيرة بين هـذا وبين الرفض التـام للمـراحل والتكرارات • وفى وسع المرء أن يضمها بطريقة تقويمية اجمالية مدالا على ما يبدو أنه تطابقات جزئية عرضية ، وكذا الأسباب المحتملة التى ساهمت فى هذه التطابقات •

وفى الامكان تحـديد مراحل وتتابعـات بجميع الفنون على أسـاس التجديدات التكنيكية البعيدة المدى • ومنها ما تكاد تتزامن بعضها مع بعض تقريبا ، ومع مراحل التطور الاجتماعى • وقد أدى انتقال الناس الى حياة القرى المستقرة ـ كما رأينا ـ الى تسهيل تطور فن العمارة وغيره من طرز الانتاج الثقيلة الضخمة مثل أعمدة الطواطم الخشبية والتماثيل الحجرية • على أن هناك ابتكارات تكنيكية أخـرى ، كانت أكثر اقتصارا من حيث نتيجتها المباشرة على فن واحد أو عدد قليل من الفنون • وذلك مثل تطور المقامات الموسيقية Musical Modes فى عصـور التـاريخ القديمـة • وهى تجديدات تساعد على الدلالة على المراحل أو الفترات الرئيسية فى تاريخ فن من الفنون • ولكن هذه قد لا تتزامن مع الأقسام الزمنية الرئيسية فى فنون أخرى• فان أنواعا من التقدم الثقافى المفاجىء البارز ، مثل استخدام الحديد ، حدثت فى عصور بالغة الاختلاف فى أجزاء مختلفة من العالم • ولا ننسى أن أصول اللغة المنطوقة ـ ولعلها أبعد الخطوات مدى فى كل التطور الثقافى البشرى ـ لا بد أنها نشأت منذ زمن عريق القدم ، وعلى خطوات جد وئيدة ، بحيث غدت تواريخهـا وأسبابها ضربا من الرجم بالظنون • وثمة ابتكارات أخرى تعد من الأحداث التاريخية الحديثة ، مثال ذلك آلة الطباعة وآلة السينما •

وقد وصفت كثير من الابتكارات الماضية فى التكنولوجيا بأنها منجزات ثورية • وقد أدى بعضها مثل ترويض الحيوانات واختراع الآلة البخارية، الى زيادات ضخمة فى هيمنة الانسان على الطاقة الفيزيائية • والواقع أن تلك الابتكارات أدت الى تغيرات بعيدة المدى فى طرائق العيش ، والتنظيم

الاجتماعي والثقافة بجميع مجالاتها وبعضها مثل قوة البخار، أثر في الفنون بطريق غير مباشر وعام فحسب ، على حين وفر بعضها مثل صهر المعادن وسبكها ، تقنيات معينة صالحة للاستعمال مباشرة في فن أو أكثر . وبدهي أن الكتابة وآلة الطباعة ليستا ابتكارات فنية على وجه الحصر ، ولكنهما أحدثتا انقلابا ثوريا في الآداب وفنون الرسم والنقش والحفر Graphic Arts وكذا في حقول أخرى . والمخترعات بعيدة الأثر ، اذ تؤثر في فروع عديدة من الثقافة في وقت واحد ، تنزع الى احداث مراحل جديدة متعاصرة فيها جميعا . وقد دخل العلم والصناعة عصرا جديدا من نواح كثيرة عندما اخترعت الطباعة ، وكذلك فعل فن القصة والنقش التصويري والتدوين الموسيقي . فلقد تأثرت الفنون جميعا بذلك الاختراع ، اما بطريق مباشر أو غير مباشر وذلك بسبب زيادة الاتساع في توزيع الكتب والمقالات التي تبحث في الفنون وما ترتب على ذلك من اتساع دائرة المعرفة العامة .

وكما أفضت بعض المخترعات الى زيادات ثورية فيما بين يدي الانسان من طاقات طبيعية فان مخترعات أخرى أدت الى نتائج مماثلة في الطاقة العقلية وفي الفن وفي مجالات أخرى . فقد أتاح اختراع الكتابة امكان تسجيل الأفكار وتبادلها بعد أن كان هذا غير متيسر ، ومن هنا تأتي النقل الثقافي للمعرفة والمهارة والأشكال اللفظية في الفن والعلم . وان التحسينات الجلية في فعالية الكتابة مثل الارتقاء من الكتابة بالصور المعبرة* (Pictographs) الى الحروف الأبجدية ، لتماثل المنجزات الفيزيائية ، مثل التحكم في القوى المائية والكهرباء . فهي تحسينات لا تيسر فحسب قدرا أكبر من الاتصال والتسجيل وانما تيسر كذلك التعبير عن الفكرات التجريدية والخفية الدقيقة والمعقدة ، وأنماط الفكر وتسلسلاته التي لم يكن من الممكن التعبير عنها بالأصوات فحسب ولا الصور التصويرية فحسب ...

(*) عن نشأة الكتابة بجميع أشكالها ، انظر للمترجم « معالم تاريخ الانسانية » تاليف هـ . ج . ولز المجلد الأول ، ص ١٩٣ مطبعة لجنة التاليف . (المترجم)

ويؤذن كل اختراع أو اكتشاف عظيم ببداية مرحلة جديدة فى بعض نواح معينة • على أن المرحلة قد تدوم الى ما لانهاية ، كما فعل عصر الكتابة ، أو تنتهى ان حلت محلها مرحلة أكثر تقدما • وقد انتهت على وجه الجملة مرحلة الكتابة بالصور وان كانت الرموز التصويرية لا تزال تستخدم فى أغراض خاصة ، وكذلك حال العصر البرونزى وعصر الموسيقى المقامية (Modal Music) فانهما قد انتهيا فى أغلب الأحوال وان كان البرونز والمقامات لا يزالان يستخدمان فى أدوار ثانوية •

ومن بين التقدمات التكنيكية الهامة فى ميدان الفنون ما ينتمى الى أنماط « الشكل » وما فيها من مقومات متطورة ، لا الى المواد والمناهج • فهى تنتقل ثقافيا ويمكن تعليمها لمن يرجى أن يكونوا فنانين مستقبلا، ولكنها أرحب وأعم من الأساليب • ومن بين هذه علاقات المفاتيح الموسيقية (Key-relations) والأنغام المضادة (الكونترابنط) (Counter Point) فى الموسيقى وكذا استخدام النماذج التقليدية مثل الفيوجا(Fuge) والسوناتا • وتشمل التقنيات الشعرية علم العروض أو نظم الشعر وهو أمر ينطوى على استعمال التفاعيل الموزونة (Meter) والقافية وأنماط المقاطع الشعرية وطرز الأشكال التقليدية مثل السونيتة (Sonnet) أو الروندو (Rondeau) * ولا تقتصر تقنيات التصوير على استخدام « المرقاش » (الفرشاة) والأصباغ (الألوان) ، والبرنيق (الطلاء) (Varnish) بل تشمل كذلك المنظور وانسجام الألوان •• الخ •

وفيما يلى بضعة تطورات كبرى فى التكنيك والشكل فى مجموعة منوعة من الفنون وفى حقول خارجية مرتبطة بالفنون • ولسنا نقدمها اليك بترتيب زمنى مضبوط وذلك لأن المراحل التى تعرفها تلك التطورات تتراكب بعضها فوق بعض الى حد كبير ••

(*) السوليتة (Sonnet) قصيدة تتألف من ١٤ بيتا • والروندو Rondeau قصيدة ذات ١٣ بيتا وقافيتين • (المترجم)

الأدب : الملفوظ ، تطور اللغات المنطوقة ، مجموع المفردات ، أسس النحو والصرف ، أشكال الشعر والمقومات المتطورة من حيث الشكل مثل التفاعيل الشعرية والايقاعات الكمية واللهجية والقافية والجناس الاستهلالى Alliteration والمصـادر السابقة على التعليم والمتعلمين لأنماط مثل أدب الحكمـة والخـرافات Myths والأمثال والأنساب والقصائد الغنائية odes ومقطعات البلاد الشعرية Ballads وحكايات البطولة .

المكتوب : الكتابة بالصور المعبرة (Pictographs) والصـور الكتابية الرمزية (ideographs) والكتابة بالكنايات المصورة الملغزة (Rebuses) والحروف المقطعية والهجائية أو الأبجـدية ، والكتـابات المصرية القديمة الهيراطيقية والديموتيقية . اعادة تنظيم وزيادة تطوير جميع الأنماط سالفة الذكر وغيرها بمساعدة الكتابة فى البداية والطباعة فيما بعد ..

الموسيقى : تطور الأغنية ، وموسيقى الآلات الى سلالم نسقية ومفاتيح وأوزان ، وعبارات ايقاعية ، تطور اللحن (Melody) والتأليف الهوموفونى Homophonic والبـوليفونى (Polyphonic) ، وتركيب النغمـات المتآلفـة (Chords) ، وتسلسلاتها ، وتمايز النمـاذج التقليـدية ، كالتراتيل الدينية وموسيقى الرقص وأغانى الحـرب والعمـل والموسيقى العسكرية والجنائزية والفيوجات والسوناتات ، وتطور التـدوين الموسيقى بما فى ذلك دلائل التقسيم الى عبارات موسيقية والتعبير وطفيف الفروق .

العمارة : انشـاءات الأعمـدة والاسـكفات ، العقـود ذات الطنف Corbelled العقـد الحقيقى ، القبة ذات الداليات وغير ذات الداليـات ، القباء الاسطوانية الشكل ، العقود المستدقة الرأس ، والسـقوف المعقودة ذات الضلوع ، نوافذ الزجاج الملون ، الدعائم (الأكتـاف) Buttresses والجمالونات ، الكابولى ومنشآته ، استخدام الصلب ، الخرسانة المسلحة ، الحائط الستارى Curtain Walls

النحت : تشكيل الصلصال ، تقطيع الخشب والحجر والعظم وثقبهـا

وصقلها وتحويلها الى أشكال صغيرة للحيوان والانسان • ومن الأسلبة (انتهاج أسلوب جامد) والمجابهة الجامدة الى أضرب منوعة من الأوضاع الناشطة المتحركة ، تطور الواقعية التشريحية والتعبير الممتلىء حيوية ، بما فى ذلك اظهار بروز العضلات السطحى ، وتطور التقنيات فى كل من الحجر والبرونز وغيره من المعادن ، والزخرفة بعدة ألوان على الحجر والخشب والجص ، والنحت كتابع للمعمار وكشىء مستقل قائم بذاته ، والنحت النافر البارز Relief والنحت المجسم Round بمعزل عن أية خلفية •

الفنون التصويرية : التطورات التكنيكية والشكلية فى الرسم والدهان الزخرفى الواقعى والمؤسلب Stylized الجامد الأسلوب استخدام الصباغ والسوائل المختلفة ، والألوان الطبيعية والكيماويات ، والألوان المائية ، ومزج الألوان بالبيض أو الغراء بدلا من الزيت ، والدستمبر Tempera والفرسكو (الرسوم الجدارية الجصية) • واستخدام الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة (encaustic) واستخدام الزيوت • والفنون التخطيطية من الحفر ، وعمل الكليشيهات والطباعة على الحجر •• الخ • وعلى الورق ، والتصوير على الحجر والخشب والجص والفخار والزجاج ، وطلاء الميناء على المعادن ، واختراع آلة التصوير الضوئى (الكاميرا) والفانوس السحرى ، وآلة التصوير السينمائية وجهاز العرض ، وتطور تقنيات التصوير الضوئى ، والصور المتحركة والملونة فى السينما ، وتطبيقات التصوير الضوئى فى الطباعة والفنون التخطيطية •

وينزع المتخصصون فى أى فن من الفنون الى تحديد الأقسام التاريخية الموجودة فى ذلك الفن على أساس التقدمات الفنية التكنيكية التى تشوقهم وتشد اهتمامهم أكثر من غيرها ، أى أنهم يحلو لهم مثلا الحديث عن « عصر التصوير الضوئى » و « المرحلة اللامقامية (atonal) فى الموسيقى » ••• الخ • ومن الجلى أن مثل هذه التصورات أضيق مجالا

بكثير من المراحل الثقافية العامة مثل « العصر الحجرى الحديث » ـ أو « عصر البربرية » • وكلما تمايزت الفنون بعضها عن بعض ، اصطنعت هذه الانقسامات فى تأريخها • ومنها ما يتوافق بعضه مع بعض ومنها ما لا يفعل ذلك •••

وربما حدثت فى نفس الوقت تقريبا تقدمات فنية سريعة فى كثير من الفنون أو فيها جميعا بسبب اكتشاف أو اختراع بعيد الأثر حدث فى أحد الحقول ، ويترتب عليه دفع الفنون جميعا الى السير قدما ، الأمر الذى يوحى بتطبيقات معينة فى كل حقل وقيام سلاسل طويلة من الاختراع المتخصص • وطبيعى أن ما اكتشفه فيثاغورس من العلاقة الرياضية بين طول الوتر ودرجة الصوت كان من هذا القبيل • وقد يكون التقدم التقنى (التكنيكى) الذى يحدث فى كثير من الفنون فى وقت واحد ، راجعا أيضا ـ الى حد ما ـ الى نهضة عامة فى النشاط والثروة والقوة والطموح، ربما نتيجة نجاح تجارى أو سياسى أو عسكرى ، ويمكن أن يكون للمخترعين والمفكرين والفنانين وأرباب الحرف ونصرائهم نصيب فى الرخاء • ومن ثمة تسود الجو رغبة فى التغيير والتحسين فى كل المجالات، ويروح الناس ينظرون نظرة جديدة الى الآلات والمناهج القديمة السمجة ويتساءلون عن وسيلة لجعلها أكثر جودة وكفاية • وكثيرا ما يساعد على انتاج هذه الحالة العقلية ، اختلاط بين الشعوب مع ما يصحبه من انحلال قديم العادات والمعتقدات •

ومن جهة أخرى قد يسبق فن أو أكثر أو طراز أو أكثر غيره من الفنون أو الطرز بسرعة أكبر ، مارا عبر عدة مراحل فى حين يظل غيره ساكنا راكدا • فان فنونا معينة مثل النحائت الصغيرة والتصوير على الجدران وصناعة الفخار والمنسوجات تتميز بأنها تتقدم قبل غيرها ، حيث يمكن معالجتها بمهارات وأجهزة تقنية بسيطة ، خلافا للموسيقى السيمفونية والأوبرالية ، وقد تطورت أشكال رمزية من الخيوط التى تحبك على

الأيدى تطورا كبيرا ببعض جزر المحيط الهادى • وربما حدث أن فنا معينا أو مجموعات من الفنون ، تسير قدما بخطى حثيثة فى ثقافة معينة ، بسبب ما يغدق عليها من الامتيازات ، شأن الفسيفساء فى الثقافة البيزنطية والزجاج الملون فى الثقافة القوطية •

ويلاحظ أن التغير البعيد المدى ، اجتماعيا كان أو سياسيا يجنح عادة الى التأثير تأثيرا معوقا فى بعض الفنون ومواتيا فى غيرها، فقد كان انتصار أى دين جديد ـ كما هو الحال حين تتبناه دولة كبيرة ـ حافزا قويا للخيال الفنى فى نواح كثيرة فهو يوفر للفنون التصويرية المرئية والأدبية المادة لصنع الأيقونات ، كما يوفر للموسيقى والطقوس آلهة لعبادتها • ويتطلب أنواعا جديدة من المعابد والأوانى الشعائرية • ويصدق هذا على عبادة رع وآمون بمصر ، وعلى نحلة آتون قصيرة الأجل ، وعلى ادخال المجموعة المبكرة من الآلهة البرهمانية الى بلاد الهند فى العصر الفيدى (Vedic) وعلى تنسيق آلهة البحر المتوسط المتعددة فى هيكل آلهة أولمبوس ؟ كما يصدق على تطور الأيقونات المسيحية بعد عهد قسطنطين • وحينما تكون النظرية اللاهوتية وحدانية على نحو صريح ، يمكن أن تتخذ كبديل عن الأيقونات ، وسائل من أمثال « الثالوث » والطبقات الهرمية من الملائكة والشياطين • وهكذا يحدث أن الديانات الجديدة أو الموجات العارمة والانشقاقات الضخمة والاصلاحات فى ديانة واحدة ، تستطيع أن تجد وبوضوح مراحل وتعاقبات فى الفنون عن طريق مايحدث من تغييرات فى فحواها ومعانيها الرمزية ومراسمها الشعائرية ، ومن ناحية أخرى يجنح كل تغير ضخم اجتماعيا كان أو فكريا الى الحط من قدر فنون معينة وطرز معينة من الفن وبذلك يؤدى الى تدهورها ويؤذن بنهاية مرحلة فى حياتها • فقد أدى تدهور النظام الأرستقراطى الى الغض من قدر شعارات النبالة (Heraldry) وما يرتبط بهـا من أنواع الفنون التى تعبر عن علاقات الأنساب كما هو الشأن فى جداول روابط الدم وشجرة يسى Jesse Tree فى زجاج العصور الوسطى وصورها ، فانها بدلا من أن تكون نافعة وهامة

من الناحية العاطفية ، انحطت نحو مستوى من الاهتمام العرضى المحض ، الذى يتجه مثلا الى القيم الزخرفية والعاطفية ، وتنتقل الهيبة والمساندة الاقتصادية الى فنون أخرى ويذهب معهما قادة الفنون •

ولو تأملت نواحي الفن التكنيكية فضلا عن الشكلية التقليدية ، لوجدت النزعة التطورية فيها واضحة وثابتة نسبيا • ففى كل فن من الفنون ، قامت الاختراعات المتعاقبة بتزويد الفنان بمجموعة من الأدوات والمواد والطرائق ، ومجموعة من الأنماط أكثر تنوعا ، لتعالج عالم الخبرة البشرية الآخذ فى الاتساع ومجال الأذواق الجمالية الآخذ فى الانتشار • وبينما اختلف ترتيب الاختراعات نوعا ما باختلاف الأماكن فانه سار عادة فى درب التطور القائم على دائم التمايز والتكامل : مع مزيد من الآثار والنتائج المحتملة ومزيد من طرائق ربطها بعضها ببعض •• حتى اذا أوقف التقدم أو مسه انحراف جذرى ، كان هذا فى العادة راجعا الى أحداث خارجة عن الفن نفسه* •

٤ ـ المراحل والتعاقبات فى الأسلوب التضادات والتارجحات البندولية والتراكمات

يتم أيضا تحديد مراحل الفن وتعاقباته على أساس ما أسميناه « الطرز الأسلوبية المتكررة » مثل الكلاسيكى والرومانتيكى • وهذه المفاهيم تشير كما رأينا الى نواح متماثلة : (أ) بين فنون مختلفة فى نفس الفترة والثقافة كما هو الشأن فى التصوير والشعر والموسيقى الرومانتيكية فى أوائل القرن التاسع عشر ، و (ب) بين فنون ثقافات وفترات مختلفة كشأن بعض أنواع النحت الرومانى والصينى والهندى القديم • ولا شك أن هذه الطرز انما تحدد حتما على أساس سمات أقل عددا من معظم الأساليب الفترية أو الفردية ، وذلك لقلة ما يتصادف تكرره مجتمعا من السمات فى مختلف الفترات • وهى تتسم بالأسلوبية بسبب اعتمادها قبل كل شىء على نوع

(*) أنظر للمترجم جاويد : « التربية عن طريق الفن » لهربرت ريد ، (الألف كتاب بالتعليم العالى) •

المنتج ككل أكثر من اعتمادها على المواد والتكنيكات أو الطرز الاطارية التقليدية مثل « الكراسى » أو « صورة وجه شخص ما » ، على أن هذه الفئات تتداخل جميعا وتقاوم كلَ محاولة للتحديد الدقيق •

والواقع أن تسلسل الطرز الأسلوبية مثل « القديم العتيق والكلاسيكي والباروك » الذى يفهم على أن الواحد فيه يخلف الآخر مباشرة فى ثقافة واحدة هو تقريبا « تعاقب أسلوبى للطراز » ، ومنذ أمد غير بعيد وصف هيجل واحدا من هذه التعاقبات بثلاثيته : « الرمزى والكلاسيكي والرومانتيكي » • وهي فى رأيه ليست بالمتكررة ولا بالدورية، بل ان كلا منها مثلت مرحلة رئيسية واحدة فى التاريخ الثقافى • بيد أن هناك نظريات أخرى تقرر ـ كما شهدنا ـ أن تعاقبات معينة من الطرز الأسلوبية تتكرر ولا بد أن تتكرر ، وذلك لأن دورة حياة أى أسلوب تماثل دورة حياة كائن عضوى حى •

وهكذا لا مفر من أن يجيء أسلوب عتيق فى فترة مبكرة طفلية أو شبابية من تاريخ أحد الأساليب ، ثم يجيء أسلوب كلاسيكي أثناء فترة نضجه وأسلوب باروك فى مدة اقتراب شيخوخته أو انحلاله •

وينشأ شيء من الغموض نتيجة لأن نفس كلمة « أسلوب » كثيرا ما تستخدم للدلالة على مرحلة بمفردها ، وذلك (مثل أسلوب القرن السادس القاسى ذى الأشكال السوداء) كما تطلق أيضا على تاريخ الفن بأكمله أو على تعاقب الأساليب الفترية ، وذلك (مثل تصوير الزهريات الاغريقية بمجموعه) • وعندما يشير أصحاب النظرية الدورية الى « حياة أسلوب وموته » فهم انما يشيرون فى العادة الى تاريخ فن بأكمله أو فرع من فن فى ثقافة معينة ، وذلك مثل فن التراجيديا الاغريقية • وربما كان من الأوضح الاشارة الى هذا بوصفه : « تعاقبا أو تسلسلا أو تطورا أسلوبيا » ، أعنى أنه تعاقب لأساليب مختلفة ولكنها مترابطة مثل أساليب أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس • فكل أسلوب فى مثل هذا التعاقب، سواء أكان لفنان فرد أم لفترة قصيرة ، يشمل عددا كبيرا من السمات •

(ونشير هنا الى أن أرسطوطاليس لا يذكر الا وصفا موجزا جزئيا لهـا فى كتابه « فن الشعر » « Poetics » فيما يتعلق بعدد الممثلين ومجموعة الكورس وغير ذلك من الوسائل التكنيكية الداخلة في ذلك الفن . ولاشك أن « تعاقبا أسـلوبيا متكررا للطراز » كالذى شهدناه من فورنا ، لم يكن في امكانه أن يحتوى الا على سمات قليلة فقط فى كل مرحلة من المراحل، وذلك لأن قلة فقط من هذه السمات هى التى تستطيع التكرار فى سياقات كثيرة مختلفة .

ويصف كروبر (١) ما يعده التعاقب الرئيسى للمراحل في حياة أحد الأساليب وهو فيما يرى تعـاقب يتكرر ـ فى كثير من أسـاليب الفن التى لا رابط بينها » . وهو يبدأ « بالجمود الفج أو البلادة عند النشوء » ، ثم يتلو ذلك ، دور عتيق يتطور فيه الشـكل الى حـالة من التحـدد القاطع (definiteness)، ولكنه لا يزال جامدا ، ثم التحرر من النزعة العتيقة (Archaism) .. ثم هـو يقول : وبعـد الانجاز التـام يجيء دور اجهاد التماسا للتأثير ، وهو : « الروكوكو الكثير الزخـارف ، والتعبيرية المفرطة ، والواقعية المغالى فيها (ultrarealism) أو الزخـرفة المسرفة والضمور التكرارى وموت الوجدان فى الأسلوب . وبعد هذا « لا تلبث الفنون الكبرى حتى تذوى سريعا ويصبح لزاما عليها أن تبدأ من جديد ». وهو يرى أن هذه الدورة من العتيق الى الروكوكو تتكرر فى كل من فنى النحت والعمارة الأوروبيين ، وكذلك ببلاد الهند والصين ومصر كما تتجلى ببلاد المكسيك لعهد سكانها الأصليين مع تكرارات مماثلة فى فنون التصوير والموسيقى والأدب .

ويميل مؤرخون آخـرون الى أن يدخلوا فى هذه الدورة طـرازا « هندسيا » ، باعتباره عاما تقريبا فى مرحلة العصر الحجـرى الحديث فى الفخار والنسيج ، ففى النسيج يرجع جزئيا انتشار هذا الطراز الهندسى الى

---

(١) انظر (Style and Civilizations) ص . ص ٣٥ ع . ع .

سهولة عمل التصميمات ذات الخطوط المستقيمة كما هو الشأن فى بطانيات الهنود الحمر . على أن المنحنيات المستقيمة الخطوط والبسيطة شائعة فى الفخار القديم وكذلك فى الكتابة بالصور المعبرة (Pictographs) . وغالبا ما يطلق على المرحلة التى تلى المرحلة العتيقة ، اسم المرحلة « الكلاسيكية » ، وتعرف بأنها توازن بين الأشكال الانسانية ذات التركيب الحيوى (biomorphic) التى تعبر عن الحياة الديناميكية المتحركة ، وبين الاطارات الهندسية الجامدة كما هو الشأن فى معبد اغريقى بما له من نحائت قوصرية (Pediment) وهى تحقق بالمثل توازنا بين الوحدة والتعدد، بين البساطة المقيدة ووفرة التفاصيل . وهذه الناحية من الاتجاه الكلاسيكى يلخصها القول الاغريقى المأثور من أنه « لا شىء أكثر من اللازم » .

وفى حدود هذا المعنى يجنح البعض الى وضع « الباروك » بعد «الكلاسيكى» ثم يتبعونه « بالروكوكو » ، و « الباروك » ـ بوصفه طرازا يعاود الظهور ، يدل على القوة والثقل والكتل الدوارة والوفرة الزائدة من الزخرفة ، وعدم الانتظام فى الشكل وانعدام التوازن جزئيا ، ونزعة لغمر معالم الأشياء وعدم توضيحها سعيا وراء بناء شكل موحد ـ هى نزعة الى التقدم تدريجيا نحو الذروات الراسخة . أما « الروكوكو » ، فانه كما رأينا ، يعنى توكيدا يركز على المنحنيات الخفيفة والصغيرة والألوان الفاتحة والتذهيب ، والحليات الشبيهة بالزغب والمخرمات (الدنتلا) والتركيبات غير المنسقة ، وايماءات الى الرشاقة الأنثوية الرقيقة والترف الناعم لا الى القوة الضخمة . ثم ظهر بأوروبا بعد الروكوكو ، الأسلوب الرومانتيكى، الذى تفرع فى طرق متعددة . كما شمل نزعة نكوصية نحو الطبيعة والبساطة البدائية ، وتوكيدا على الاندفاع والانفعال والتخيل بدلا من العقل ، وعلى الحرية بدلا من الوحدة والنظام . وغالبا ما كان يمجد الفلاح والطفل والهمجى الشهم ، وثمة شعبة أخرى أكدت الطراز البطولى والشبقى والوسيطى (المنتسب الى العصور الوسطى) والعاطفى والمتباهى .

وجاء بعد الأسلوب الرومانتيكي في الفن المرئي الأوربي ، تعاقب سريع من أساليب متراكبة ، من مذاهب متنوعة مثل الطبيعية والتأثيرية والوحشية Fauvism (والفوقية مذهب التحرر من قيود التقليد) والتعبيرية وبعد التأثيرية والتكعيبية والمستقبلية والسريالية والتجريدية ، غير أن بعض هذه يمكن اعتباره امتدادات لعناصر معينة في الرومانتيكية ، كما يمكن اعتبار بعضها الآخر ارتدادات الى أساليب أبكر . وطبقا لرأى أصحاب المذهب الدورى المتشائم ، يدل هذا التنوع على الاضطراب والانحلال والاضمحلال . على أن هناك قوما آخرين يعدونه فترة تجريب انشائي بناء متعدد الخطوط . ولم يحتل أسلوب واحد معين مكان الرومانتيكية من حيث مجالها وتأثيرها . ومعلوم أن المذهب « الانتقائي » و « التجريب » ، يعدان سمات عامة ولكنهما ليسا أسلوبين .

هذا ومن العسير أن يختزل تاريخ الأساليب المرئية الأوربية ـ ابتداء من مرحلة العصر الحجرى الحديث حتى مرحلة عصرنا الحالى ـ الى ذلك الضرب من التكرارات الواردة في ثلاثي كروبر « العتيق ـ الكلاسيكي ـ الروكوكو » ، اذ لا بد للمرء أن يضيف اليها ثلاثة أخرى ، هي : الهندسي والباروك والرومانتيكي وقد يضيف أيضا مذهب اللازمات والمذهب الطبيعي والتأثري والتعبيرى والسريالى والتكعيبى والتجريدى أو اللاموضوعي . ولا شك أن الكثير سيتوقف على الطريقة التى تربط بها هذه الأساليب بعضها ببعض ، فمثلا ترى هل « الرومانتيكية » والتأثيرية استمرار «للباروك» ، كما قد يتبدى من تعريف فولفن للباروك أم هما متميزان مستقلان؟ وماذا ينبغى فعله بالطراز «البيزنطى» فى مثل هذا التعاقب؟ فهل هو فن أو أسلوب منفرد له « حياة » يختص بها ومن ثم فهو بالتبعية مرحلة عتيقة كلاسيكية وروكوكو ؟ أم هو نكوص عن الكلاسيكية الرومانية الى النزعة العتيقة الشرقية بما لها من محسنات زخرفية ؟

ويتجلى فى الفن البصرى الاغريقى ابتداء من فترة العصر الحجرى

الحديث قدما الى العهد الهلينستي ، تعاقب محدد الى حد ما ، يبدأ من الهندسي والعتيق الى الكلاسيكي والباروك • وهناك لمحات من الرومانتيكية في الشعر الريفي الهيلينستي والروماني ومن التدفق الغزير للباروك في فن العمارة والنحت الروماني لعهد الامبراطورية •

وتكثر الأساليب الهندسية والعتيقة في جميع الثقافات المنتجة للفن ، على أن الأساليب الكلاسيكية والباروكية المكتملة التطور ، هي أكثر اقتصارا ـ كما قد ينتظر ـ على الحضارات الراقية ، مثل حضارات فارس والهند والصين واليابان • فهنا يمكننا أن نعثر بين حين وآخر ، على تكرارات لما يسميه كروبر بتعاقب المراحل الثلاث الذى تسبقه «الهندسية» وبذلك يتكون تعاقب من أربع مراحل • وبعد هذه المراحل بل على امتدادها ، يحدث الكثير من الارتباك والاندماج بين الأساليب بسبب الغزو الأجنبي ، وقيام الأسر المالكة وسقوطها وهجرات الشعوب واعتناق أديان جديدة وما اليها من أسباب خارجية وقد تتألق شعوب وأساليب ، حينا من الدهر في التاريخ ، كما فعل الاسكيذيون ثم يتوارون عن الأنظار دون أن يمتد نموهم •

أما فيما يتعلق بتاريخ الأساليب الواسعة الانتشار ، فان الأبحاث لم تثبت نظرية التعضي (organismic) القائمة على النمو والاضمحلال الدوري القاطع • فمن المحقق أنه لم يقم دليل يثبت أن أسلوب الركوكو أو الرومانتيكي لا بد بالضرورة أن يعقبه الاضمحلال والفناء •

غير أن هناك فرضا بديلا محتملا ، وهو أن التعاقب المتكرر من الهندسي الى الروكوكو أشبه بالمحاولات المتكررة التي يحاولها الناس بأماكن مختلفة لبناء منزل ذى عدة طوابق ، فهم يبنون بادئين (بالبدروم) صاعدين الى طابق أو طابقين أو ثلاثة واذا بهم يجدون البناء ينهار بسبب ضعف داخلي فيه أو ضغط خارجي عليه ، وقد يحدث أحيانا أن يظل البناء قائما الى حين ولكن مقدار المواد يستنفد ولا يمكن بعد ذلك اضافة شيء آخر

جديد الى البناء . وقد واصلت الفنون في الحضارة المعاصرة محاولاتها متجاوزة الروكوكو والرومانتيكي ، ولكنها استخدمت في ذلك مواد وأشكالا بلغ من اختلافها أن بناء واحدا قويا ذا مستويات أعلى لم يتوصل أحد الى انجازه ، فقد تنهدم الطوابق العليا مرة أخرى بحيث ينبغي على الفن أن يبدأ من جديد من منطقة أدنى كثيرا ، أو يمكن ملاقاة المواصف والتغلب عليها فتقام من ثمة طوابق أخرى جديدة بطرائق قوية جديدة.

وهذا الفرض يدل ضمنا على أن هناك شيئا ضروريا لا بد من توفره في تعاقب المراحل . فليس الانسان ملزما بقبول « نظرية التعضي » بحذافيرها ولا أية حتمية جامدة ، لكي يسلم بأن بعض أنواع الفنون ينبغي أن تسبق بعضها الآخر ان كان يراد أن يحدث أي نمو ، على أن هذا الرأي يصدق على الفنون جميعا صدقه في العلم والتنظيم الاجتماعي ، فعلى الجملة ـ وان لم يكن دائما ـ ينبغي للبسيط والسهل وغير المتمايز أن يرد قبل المعقد والصعب والمتخصص . فالحركات النكوصية الداعية الى البساطة تعد حالات استثنائية وهي لا تؤثر في القاعدة العامة القائلة بأن الفن في مراحله الأولى ينبغي أن يتقدم في تعاقبات تطورية ، وينبغي أن تجيء الأسس والجدران قبل السقف ، والألحان البسيطة ودقات الطبول قبل السمفونيات ، والحكايات الشعبية قبل القصص والروايات. ولا بد لأوليات أي أسلوب من أن تجيء قبل منجزاته المعقدة المنوعة ، كما سبقت بدايات الحبل الشوكي تنوع الأنماط الفقارية المعقدة . وجدير بالملاحظة أن أوليات البولونية (التعدد الصوتي) عند باخ يمكن استكشافها في فصل الأصوات الذي أدخل ببطء في الموسيقى الجريجورية المتأخرة .

هذا وان أقدم تعاقبات التاريخ الثقافي هي التي تبدو ضرورية الى أقصى حد ، وتبعا لذلك تبدو أنها سارت في خط مستقيم الى أقصى مدى . فلا بد للانسان أن يطور أولا جميع اللوازم الضرورية لكل فن وثقافة متقدمين ، من أمثال اللغة المنطوقة والمكتوبة ، والآلات الموسيقية ذات

الطبقة الصوتية (Pitch) المتغايرة ، والقدرة على رسم شكل معلوم أو نحتــه أو عمل نموذج له • وهو يســتطيع عندئذ الانتقال الى المعقدات الحديثة •

ولهذا السبب نفسه تبدو التعـاقبات قبل التاريخيــة أقل اختلافا فى أرجاء العالم من التعاقبات العصرية المتحضرة • وان التنوعات التى يؤكدها الانثروبولوجيون (علماء علم الانسان) •• ـ مثـل التى تتجلى فى صلة القربى البدائية والرسم البدائى ـ لتبدو قليلة العدد طفيفة الأهمية بالموازنة الى تنوعات الفنون فى الحضارات الراقية ، وكلما جمع الانسان المزيد من التقنيات والأســاليب المتحضرة توفر لديه مجـال متزايد من الاختيـارات المتاحة •• ويصبح تعاقب الخطوات فى الفن أقل ضرورة وأقل تجانسا ، ويصبح اختياريا على نحو متزايد وعرضة للتغير فى مختلف البيئات ، ومتى تهيأ للمرء اختراع لغة يمكن العمـل بها ، يسـتطيع أن يفعل بها أيا من أشياء عديدة • فكل تقدم تقنوى يفتح أبواب مجال رحب آخر من البدائل•

وقد أدى فصل الفن تدريجيا عن الدين والسياسة والتكنولوجيا النفعية الى تحريره من نواح معينة ، وبذلك أضاف مزيدا من فرص التغير بين الفنانين والأساليب المحلية • ذلك أن الفنون ـ وقد انفصلت عن جذورها السابقة القائمة على الحاجة الأساسية والايديولوجيا الجماعية ، وزادت تهذيبا وتهيؤا للقيم الجمالية واللذية ـ أصبحت طليقة السراح تستطيع أن تطفو فى حرية أوسع وسط رياح الذوق والمـذهب المتغيرة • ولم تعد تعاقبـات الأساليب ترتبط بالتغيرات التى تلم بالمقومات الثقافية الأخرى • ومن ثمة ينتج تنوع متزايد •

وكانت المراحل المبكرة من الثقافة والفن أكثر تعرضا لفترات حافلة بالنوازل • وغير خاف أن ما تم تسجيله فعلا أقل مما أنجز • وغير خاف أيضا أن ضياع مكتبة واحدة ومخطوطة واحدة أو حتى مهارة رجل واحد ومخزون ذاكرته ، ربما هدم عمل قرون سابقة • فلا وجه للعجب اذن من

أن التاريخ الأبكر القديم يبدو كأنما هو جولة دائمة من انقراض ثقافات وبدايات جديدة • وفي عصرنا الحالي يستطيع الناس أن يقتلوا بعضهم بعضا على نطاق واسع ، ولكن أصعب الأشياء طرا عن أي وقت مضى ، أن يدمروا نتاجات الحضارة وسجلاتها اللاحية(*) • وبالتالي أن يردوا الفن الى بدايات جديدة •

ولم يكن تعاقب المراحل الزاميا على نحو صارم حتى في أزمنة ما قبل التاريخ ، ولا يعرف بعد ماذا كان التعاقب المضبوط في فن التصوير في العصر الحجري القديم وعما اذا كان أسلوب كهف «لاسكو» (laseaux) العتيق المتطور ، قد سبقه ـ أو لم يسبقه ـ أسلوب شبه هندسي ضاع اليوم واندثر • ويتوقف ما هنالك من ضرورة في تعاقب الأساليب على طبيعة النمو العقلي بأجمعه ، ذلك أننا في كل خطوة نخطوها الى الأمام نقيد بعض ما تعلمناه من قبل • وليس من الضروري أن الرسم العتيق المتطور ذا الطراز الواقعي يستلزم أو يفترض سلفا وجود مرحلة أبكر من الرسم الهندسي الدقيق أو العكس • بل الأرجح فيما يبدو أن طرازا غير متميز نسبيا وأقل صقلا وأكثر بساطة قد سبق الاثنين كليهما •

وهناك فارق حقيقي بين الأساليب التي تجنح الى اثارة فيض عاطفي مع تعبيرات عن طاقة ديناميكية وقوة وعظمة وبين نظائرها التي لا تتجه الى شيء من هذا • والباروك على الجملة يعد من الطراز الأول ، كما هو الشأن في أعمال ملتون وروبنز، وفي كنيسة سانتا ماريا دلا سالوتي• أما الأشكال الكلاسيكية فتنزع أن تكون أكثر تقيدا ، بينما العتيقة والهندسية أشد منها تقيدا أيضا • فان التصميم الهندسي الدقيق يومىء الى تنظيم محكم صارم• وهو على المستوى البدائي يومىء الى ابتهاج الصناع الأولين بالنماذج المتسقة ، كما أنه على مستوى عصري يوحي بوجود تنظيم عقلاني وقياسي

(*) اللاحية : Inanimate هي الموات المجردة من الحياة •

(المترجم)

علمى • وفى الجملة قد انطوى التعاقب من الهندسى البدائى الى البـــاروك والرومانتيكى ، على قـوة متزايدة على التعبير عن الحيـاة البشرية المفعمـة بالنشاط وعن ارادة الانسان وانفعالاته •

وبدلا من اعتبار الباروك والروكوكو منحطين أو شائخين أساسا فربما كان الأصح والأضبط القول بأن أى أسلوب وأية مرحلة فىتعاقب الأساليب ربما مسه الانحطاط أو الهرم ، فانه يصبح كذلك متى مورس بغير تخيل وقدرة على الاختراع ، اذ يئول الى تكرار رتيب ممل آلى لصيغ مقررة • أجـل ان عمـلا ما فى أى أسـلوب يمكن أن يقاسى من نقص فى القيم المتوقعة أو قد يتسع ويضاعف من التفاصيل ما يتجاوز كل ضبط •

وبقدر ما ينزع الباروك الى تأكيد الكثرة والتعقيد والوفرة والقـوة والعظمة فانه يخضع لنفس مصير الطرز الأسلوبية الأخرى : وأعنى بذلك أن الناس يملونه فى النهاية ويطلبون نقيضه • فما كان يبدو جليلا فخما يتحول حاله ، فاذا هو يبدو متكلف العظمة مصطنع الطنين ؛ وما كان يبدو فاخراً يبدو منمقا مغرورا متباهيا على نحو سوقى مبتذل • ولنفس السبب فان ما كان يبدو أجرد وأجوف ، متوترا فاترا فى المرحلة الأولى ، يئول به الأمر الى أن يبدو الآن مقيدا مجردا من كل زخرف ، واقتصاديا على نحو رائع •

ولا شك فى أن مثل هذه التقلبات فى الذوق تؤثر فى اتجاهات الفن، كما تتأثر بها • وهى ترتبط بالحركات المتناوبة والذبذبات البندولية المتكررة فى تاريخ الفـن ، تلك التى وصـفها مختلف الكتـاب باسـم الأبولونيـة والديونيسية حينا والكلاسيكية الرومانتيكية حينا ، وروح الشعب وعواطفه حينا آخر ، وهذا التناوب متغير غير منتظم ، حيث ينطوى على أنواع من التضاد مثل : العقل والعاطفة ، والعلم والفن ، والوحدة والكثرة ، والنظام والانطلاق ، والبساطة والتعقيد • وهو يتصل بتعاقب الطرز الأسلوبية من حيث أن طرازى الباروك والرومانتيكى غالبـا ما ينحـرفان نحو الطراز الديونيسى عن طـريق تأكيدهمـا للتعبير الانفعـالى ، على حين أن الطرز

الكلاسيكية والعتيقة والهندسية غالبا ما تؤكد ـ أو تبدو فى حينها كأنما تؤكد ـ ما يتسم به الأبولونى من ترتيب وصفاء • وما من شك فى أن التعارض بين هذه المتضادات المختلفة يضيف كثيرا الى الجدل المتعدد القائم فى التاريخ الثقافى • فبينما يكون أحد الطرز فى صعود أو قد بلغ قمته ، يكون مناخ الذوق بدوره غير موائم للطراز المضاد •

على أنه قلما احتضنت مثل هذه الاتجاهات الثقافة بأكملها • وهى لا تشمل الفنون جميعا ولا جميع التيارات المتنازعة داخل فن معلوم ، الى نفس المدى فى نفس الوقت • ذلك أن بعض الفنون سوف تكون محافظة مقاومة كما كان فى فن العمارة ازاء الحركة الرومانتيكية • وهناك فى داخل كل فن تغاير متزايد فى الفئات المتنازعة : المحافظين والمتحررين والأكاديميين والطليعيين والنخبة الممتازة أو الصفوة الفكرية « والجباه العالية » أو « الطوال » الشعر » أصحاب الثقافة الرفيعة والشعبيين ؛ البالغين والمراهقين واليافعين •

ويميل المرء أثناء تلخيصه الاتجاهات الكبرى مثل الرومانتيكية الى المغالاة فى تبسيطها باعتبارها منطوية على اتجاهات متواقتة متوافقة فى كثير من الخطوط • وهكذا قد يغالى المرء فى تبسيط ، « الحركة البندولية » للتغير الأسلوبى ، كأنما قد حدث التغير فى جميع التضادات فى وقت واحد• وقد يجتمع اتجاه رومانتيكى نحو الحرية والعاطفة وعدم الانتظام عند بعض الفنانين ، مع تميل نحو الوحدة الساذجة البسيطة (كما حدث فى غنائيات هاينى* مثلا) ، وهو يحدث عند آخرين مثل فاجنر وهوجو مرتبطا بجنوح نحو التعقيد والتعددية • وربما يفضى الهرب من قواعد الكلاسيكية المحدثة بالبعض الى الديمقراطية المتحررة (شيللى وهويتمان) وربما يفضى بغيرهم الى رجعية العصور الوسطى (دى بونالد ودى ميستر) ، فما قد يبدو لأول

(*) هنريخ هاينى : (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦) شاعر ألمانى يمتاز شعره بالتمرد والخيال الجامح والتهكم والفكاهة الساخرة • (المترجم)

وهلة « تأرجح » بنـــدولى لثقافة كاملة مفـــردة يتكشف عن تأرجحـات (بندولية) داخلها ؟ شبه مستقلة وغير متناسقة •

على أن صورة البندول قد يغالى الناس فى تبسيطها بطريقة أخرى• فكما لاحظنا سابقا ، لايعود الفن مطلقا الى حالته السابقة بالضبط، فالعناصر تراكم من تأرجح الى آخـر (أى حـركة البندول) وتتدخـل التغيرات التطورية لتجعل التأرجح ينطلق فى خط متعرج •

ولو تأملنا الفنون البصرية فى الحضارات الأولى لوجدنا التعاقب من الهندسى الى العتيق الى الكلاسيكى الى الباروك تطوريا فى أساسه من حيث أنه ينطوى على الجملة على تزايد فى تعقيد الشكل والمحتوى العقلى • وهو يحاول توحيد مجموعة منوعة متزايدة من الأشكال: من خطوط مستقيمة وزوايا وأقواس بسيطة الى منحنيات تتسم بالمزيد من الانطلاق وعدم الانتظام، ومن المسـاحات المسـطحة الى الكتل المشكلة نماذج أو مناظر Vistas عميقة ، ومن الألوان السادة البسيطة الى التركيبات اللونية الغنية والأضواء الجوية ، ومن الأنماط التجريدية الى التمثيل الواقعى والخيالى فى تفصيل مسهب • والأساليب الهندسـية والعتيقة انمـا هى على الجملة أبسـط من الكلاسيكية والباروك حيث ان نصيبها من التفاصيل والمقومات المتطورة أقل عددا • ولكن هذا لا يصـدق على كل حـالة ، فان فى الامكان أن تتعقـد الأشكال تعقدا لا حد له داخل حدود الأسلوب الهندسى أو العتيق ، نتيجة لتكاثر الخطوط المستقيمة والمنحنيات البسيطة وتناسجها بعضها مع بعض• وان غلب على أية ثقافة حافلة بالحركة وطول الأجل ، الميل الى الانتقـال الى طرز من الأشكال مختلفة وأكثر مرونة بعد بلوغ شىء من الكفاية فى الطرز الأبسط • فكلما تفتح العقل والثقافة فى حقول أخرى مع نشاطات وخبرات ورغبات منوعة فانهما يطالبان بأساليب جـديدة أقدر على التعبير عنهما واشباع مطالبهما • وقديما فعل تصـــوير الزهريات الاغريقية ذلك الشىء نفسه ، بدلا من بقـائه الى الآن على المسـتوى الهندسى أو العتيق ،

وهو يحاول تعقيد أنماطه الى ما لانهاية • كما حدث نفس ذلك الشيء في التنظيم الاجتماعى ، حيث انهارت فى النهاية التعقيدات القبلية وحل محلها نوع جديد من الحياة الاجتماعية أكثر مرونة ، يفسح المجال لنشاط وخبرة أكثر تنوعا • على أنه لا الرسم الهندسى ولا العتيق ، ولا النحت الصلب المجرد من الخلفية بكاف للتعبير عن اهتمام حضارة ناضجة بالتنوع الوفير للأشكال الطبيعية والمشاعر الانسانية • ولذا اضطرا أن يفسحا الطريق للكلاسيكى والباروك الى حين ، ولكن ليس بالضرورة الى الأبد •

وكثيرا ما تحدث النكصات أى حركات الارتداد عن الكلاسيكى والباروك الى الهندسى والعتيق من الطرز كما رأينا ، أو تحدث انتعاشات للنوعين الأخيرين • بيد أن الارتداد أو الانتعاش لا يكونان البتة كاملين ولا يمكن أن يكونا كذلك عندما تظل التقاليد المتراكمة قائمة • وبديهى أن شكلا هندسيا أو عتيقا تم انتاجه بعد الوصول الى المرحلة الكلاسيكية يختلف اختلافا كبيرا عن نموذج بدائى حقا لذلك الشكل • غير أن الانتقال من الباروك الى الهندسى لا ينطوى على انحطاط بالقدر الذى يبدو • وقد لحظنا فى فصول سابقة كيف أن الانتقال يمكن أن يكون الى حد ما ، محاولة لاسترداد قيم مفقودة واستغلال موارد مهملة ، ولاحياء الطراز الأبكر بالاضافة الى الطراز الأحدث • وهذا تطورى أيضا أو يمكن أن يكون كذلك •

وغنى عن البيان ، أن امكانات الأسلوب الهندسى والعتيق لم تكن قد استنفدت عندما انتقل الفنانون الاغريق الى المرحلة الكلاسيكية • فان الكثير من النوع البدائى من الأسلوب الهندسى والعتيق كان جامدا ، خلوا من الرشاقة ، ومتلمسا لطريقه على غير هدى • وقد تيسر بعد بضعة قرون ادراك أن بعض الأشياء الطريفة يمكن عملها كذلك فى أنماط الشكل القديمة •• فكان فى امكان المرء العودة الى تعقيد أى أسلوب هندسى أو عتيق الى ما لا نهاية • وفى بعض الثقافات كان هناك دافع آخر يولد مثل

ذلك النكوص ، هو نزعة دينية صـوفية أو حظر Taboo يفرض على التمثيل الواقعى • ولو تأملت النقوش الســطحية الاسلامية المصرية على الأبواب الخشبية والزخارف الجدارية لرأيتها بلغت غاية عالية من التعقيد على أساس هندسى بحت • والحق أن اللوحات والفسيفساء البيزنطية تحوى كثيرا من السمات العتيقة المتعلقة بالرسم وعمل النماذج (التمذجة) ، جنبا الى جنب مع بالغ التعقيد فى التصميمات الزخرفية ، وكان كلاهما الى حد ما ، نكوصا واعيا اراديا عن الكلاسيكى البـاروك الواقعى ذى الأبعـاد الثلاث ابان الامبراطورية الرومانية فى عهدها الأول •

وقد مرت علينا فى الأزمنة الحديثة أمثلة عديدة للعودة ، عن طيب خاطر ، الى الشكلين : الهندسى والعتيق • وقد أنتج بيـــكاسو الشـكلين كليهما • وبعد رقة التصوير التأثرى ولمساته الخفيفة ، قاد سيزان حركة العودة الى التصميمات المجسمة التى استخدمها أساتذة الفن الكلاسيكى المحدث وبخاصة بوسان ورافائيل ، محتفــظا بألوان التأثريين • على أن الأجيال التالية انتقلت الى التجريدات التكعيبية وغــيرها من التجريدات الهندسـية بما فى ذلك ما استنه موندريان من تصميمات مسطحة مستقيمـة الخطوط ، وكان هذا نكوصا أعنف ، ولكن أوحت به أيضــا العوامل السائدة : أحيانا الاعجاب بالعلم وأشكال الآلات (الماكينات) كما هو واضح فى أعمال « ليجيه » ، وأحيانا التأثر بفن النحت الزنجى البدائى بما حوى من مجسمات (solids) شبه هندسية ، وأحيانا كان مصدر الهامه اهتمام علمى بالتحليل البصرى (كما هو الحال فى أعمال براك) أو فى الهندسة المجسدة (مثل أعمال ناعوم جابو وأنطون بفزنر) • وفى جميع هــذه الحالات ليس النكوص الى مرحلة أســبق ، الا نكوصا جزئيا وسطحيا ، ويختلف اتجاه الفنان ودافعه وكذلك تختلف معانى الأشكال المنجزة • فان الفنان العصرى الذى يعمل فى أسلوب مميز ، هندسيا كان أم عتيقا ، يكون لديه خلفية مصقولة من المعلومات ، وتتوافر له وسائل المقارنة مع

أساليب أخرى كثيرة متأخرة فى زمانها ، يتجنبها تجنبا واعيا فى لحظته الحاضرة • فهو يحيى البدائى ، ويحوله فى الوقت ذاته الى شىء عصرى أساسا ، الى جزء من حضارته هو ، وفى امكانه أيضا اجراء التجارب على أساليب الكلاسيكى المحدث والباروك المحدث ، والروكوكو المحدث • وان فنانا مثل بيكاسو أو الموسيقار الروسى استرافنسكى ليستخدم طبقا لارادته أية واحدة من هذه أو يستخدمها جميعا باعتبارها موارد اختيارية فى فن تراكمى •

٥ ـ التفاعلات الجدلية بين الفنـون : ازدياد التغاير المتعدد الخطوط بين المراحل والتعاقبات •

تظهر بعض هذه الاتجاهات والاتجاهات المضادة ، وحركات التقدم والنكوص فى كثير من الفنون فى وقت معا ، ومنها مايحدث فى فن واحد فقط • ويمكن أن تتحرك الفنون المختلفة فى اتجاهات متضادة فى بعض النواحى • وذلك من شأنه تعقيد العلاقات بين الفنون وزيادة ما فى احدى الحقب من تنوع • وهو يحول بين المراحل والتعاقبات فى مختلف الفنون وبين التلاقى التام بعضها مع بعض أو مــع نظائرها فى المقومات الثقافية الأخرى • وبذلك ينوع بل يحجب فى بعض الأحيان الاتجاه التطـورى الرئيسى •

وعندما ينتشر أسلوب معين كالرومانتيكية مثلا ، انتشارا واسعا عن طريق الثقافة فى زمن معين ، فانه يضفى على العصر بعض الاتساق ولكن ليس كله قط • ويمكن أن يحدث أثر مماثل لهذا عن طريق الانسجام النسبى بين الكنيسة والفن والعلم ، والمقومات الاقتصادية وسائر المقومات الثقافية الأخرى •

ويمكن زيادة الاتساق وتدعيمه عن طريق تأثير فن فى آخر • فان الأشكال المتشابكة فى صناعة السلال وصناعة الحبال والنسيج ، يجـرى محاكاتها فى الفخار الملون وفى تحلية المخطوطات • فكثيرا ما يؤثر فن

تحقق له الامتياز ، بوصفه أسلوبا متزعما ، في فنون أخرى أدنى منه . وعلى هذا النحو أثر تصوير عصر النهضة في الزجاج الملون والطنافس المعلقة (الستائر المزخرفة التي تحلى بها الجدران) . وحاكى الشعر الأنماط الموسيقية والعكس بالعكس . وهو شيء يعترف به أحيانا في عناوين المؤلفات . (مثل « قطع القصص الشعرية Ballades لشوبان ، وقصائد كونراد آيكن* ، المعنونة « التنويعات » و « الارتجالات » ، والموسيقى لايمى لوول .)

وكثيرا ما يكون التقارب من ذلك القبيل بين الفنون في العصر الحديث جزئيا قصير الأجل ، فلا يلبث كل فن أن يكتشف في النهاية عيوب محاولة اقتفاء أثر فن آخر بدقة . فان الزجاج الملون ، والطنافس المعلقة (الأستار المزخرفة) اكتشفا أنهما ضحيا بالكثير من قوة أثرهما في ناحية التصميم اللوني ، وأخفقا في الوقت نفسه في مجاراة فن التصوير من الناحية الواقعية ؛ لذلك فانهما في السنوات الأخيرة تحولا عن أسلوب عصر النهضة التصويري وعادا الى تقاليدهما الخاصة القديمة . وفي الحين نفسه ابتعد فن التصوير عن تقاليد عصر النهضة ، وعمد في بعض الحالات (مثل الفنان رووه Rouault) الى تقليد الزجاج الملون . ولا تزال هذه الأفانين ، من الانجذاب الى الأشياء والنفور منها ، مستمرة لا تنقطع . وان داخلها شيء من التوليفات مثل اللوحة التي رسمها ماتيس للمصلى في مدينة فانس (Vence) . فهي تجمع بين السمات المميزة لكلا من الزجاج الملون والتصوير بأسلوب موحد جمع بين الزخرفي والرمزي .

وقد أسلفنا اليك أن المراحل في تاريخ الأساليب لا تتقابل بالضبط مع نظيرتها في تاريخ التقنيات (التكنيكات) الفنية . وقد درسنا من قورنا بعض ما للمراحل من نواح دورية ظاهريا . ويبالغ أعداء التطور في هذا الفرق في انكارهم على الأسلوب كل تطور تراكمي وانكارهم ذلك

(*) كونراد آيكن : (١٨٨٩) شاعر وناقد امريكي . (المترجم)

بالتبعية بالنسبة « لأساسيات » الفن ، ولا شك أن هناك بعض التقابل أو التماثل ، فضلا عن أن كلا من طرازى التعاقب يتطابق تماما والعملية الكبرى : عملية التطور الفنى والثقافى • على أن هناك فرقا حقيقيا ينجم عن طبيعة الأساليب وعن البراعة الفنية الخلاقة •

وليس من الضرورى أن يقوم كبار الفنانين أو حتى الفنانون على الاطلاق بانجاز مختلف نواحى التقدم التقنوية الكبرى فى الفنون • اذ كثيرا ما يأتى بها المهندسون أو التكنولوجيون أو المخترعون فى مجالات أخرى ، مثل جوتنبرج وأديسون ، أولئك الذين يتبين عرضا أن مخترعاتهم نافعة فى الفنون بل ربما ثورية • وتتم نواحى التقدم فى الفنون أحيانا على يد صناع متواضعين ، مجهولين يعملون جنبا الى جنب مع فنانين أساتذة • ومن هذا الطراز ، ربما كان المخترعون المجهولون للقيثارة (Lyre) والصفارة (Flute) الذين تنسب الأساطير اختراعهما للآلهة • وربما كان منهم أيضا مخترعو التماثيل الشمعية المفقودة ، والرسوم الجصية وصور الدستمبر* (Tempera) والعقد والقبة والقصيدة الغنائية والملحمة اللتين غالبا ما تنسبان خطأ الى بعض كبار الفنانين الذين استخدموهما فقط • والحق أن هذا يصدق على المقومات الشكلية وأنماط الاطارات التقليدية فى أى فن من الفنون ، مثال ذلك الكونترابنط (counterpoint) والفيوجه (fugue) فى الموسيقى • وليس من الضرورى أن يكون الانسان فنانا بالمعنى الكامل للكلمة لكى يخترع المخترعات أو يحسنها • وقلما اخترعها كبار الفنانين وان نسب اليهم فى بعض الأحيان الفضل فى ذلك • وغاية ما فى الأمر أنهم غالبا ما يسارعون الى استخدام الجديد من الأشكال والتقنيات التى يمضون بها قدما فيملأون أرجاءها وجنباتها بالصور والمعانى، ويفيضون عليها من الامكانيات غير المتوقعة ، وينوعون فيها بما يدخلونه من فروق وظلال دقيقة مدهشة ، ويثرونها بالتفاصيل الأصيلة • وقد جمع

(*) الدستمبر هو الرسم بمزج الالوان بالبيض او الغراء بدلا من الزيت ..
(المترجم)

بعض الفنانين المخترعين مثل والت دزنى بين كلا الأمرين ، وكانوا طليعة رائدة على امتداد خطوط تقنوية وشكلية ، ولكنهم ملئوا فراغاتها وجنباتها بتفاصيل محددة الشكل والمعنى ، ليس من الضرورى أنها عظيمة • وغالبا ما يعقبهم فنانون أعظم منهم يعملون على الأسس التى أشرنا اليها من توًا • وكلهم ينتمون الى تطور ثقافى كلى واحد ، ولم يكن فى مستطاع جوتو انجاز ما أنجز لولا اختراع التصوير الجصى ولا فى امكان بيتهوفن ذلك لولا التدوين الموسيقى واختراع آلات الأوركسترا •

وقد شمل تطور الفنون ، كما رأينا ، تغايرا متزايدا من نواح كثيرة، وذلك مثل : المهن والتقنيات والأشكال وما فى الأشكال من تفاصيل • وأدى ظهور القومية واستخدام اللغات الوطنيـــة بدلا من اللاتينية فى الكتابات العلمية والأدبية ، الى ايجاد التغاير والتمايز بين الآداب الأوربية • ولكنه أدى فى الحين نفسه الى اطلاق سراح الموارد المحلية واستنهاض الأنمـاط الوطنيـــة من التكامل الثقافى • ويستمر التغاير الفنى على امتداد خطوط كثيرة بسرعة متزايدة •

ومنحت الثقافة الغربية الفنون والأفراد من الفنانين حرية متزايدة فى أن يتبعوا دوافعهم الذاتية المستقلة ، فانها حررتهم من كل التزام باتباع ما لا يتفق مع أمزجتهم من أساليب • على أنها لم تزودهم حتى الآن بوجهة نظر عالمية واحدة واعية واضحة مقنعة ولا بمجموعة جديدة من الأهداف ومعايير القيم ، ومن نتائج ذلك زيادة التفاعل الجدلى « بين الفنون » ، على أن هذا التفاعل كان أقل تطورا فى عصر متجانس وموحد نسبيا مثل عصر بريكليس بأثينا أو هدريان بروما ، وان كان هذان العصران أقل توحدا مما يظنه الناس فى الأغلب الأعم • ولا يدور الجدل فحسب بين الأساليب والمبادىء الجمالية من أمثـــال : الكلاسيكى والرومانتيـــكى أو الليبرالى والماركسى ــ وانما يدور أيضا بين النزعات الأســلوبية فى مختلف الفنون•

ولم يحدث البتة أن الفنون فى الثقافات المتقدمة ، اتبعت أى اتجاه

أسلوبى واحد معين بنفس الطريقة أو الى مدى متعادل بينها جميعا ، وهو أمر يستحيل حدوثه نظرا لشدة اختلاف موادها وأشكالها ووظائفها بصورة متزايدة . فان تصميم الحديقة والمناظر الطبيعية ، ابان العصر الرومانتيكى تقبل وحقق الاتجاه السائد أكثر مما فعله فن العمارة ، وكان ذلك من ناحية لأن فن العمارة مضطر بحكم المتطلبات البشرية أن يكون هندسيا الى حد كبير ، فينبغى أن يغلب على أرضياته وسقوفه أن تكون مسطحة وأفقية ، ولا بد لجدرانه أن تكون فى الأغلب رأسية والا شعر من بداخلها من الناس الدوار وعدم الارتياح . (وتوجد حالات استثنائية ثانوية فى حدائق الملاهى حيث تجعل المنازل منحرفة أو مقلوبة رأسا على عقب بطريقة متعمدة بقصد ابهاج الزوار المؤقتين . وتعتبر سقوف القش والتفاصيل القوطية الحديثة تنازلات ثانوية أيضا للرومانتيكية) .

وقد نزع فن العمارة من حيث أصوله الرئيسية الى مقاومة ومعارضة الحركة الرومانتيكية أو على الأقل الى التقاعس عن الفنون الأخرى فى متابعة هذه الحركة . وكما أدرك هيجل بحق ، فان الموسيقى والشعر بوصفهما فنين متعلقين بالزمن والحركة ومناسبين للتعبير عن ومضات سريعة الزوال للارادة والوجدان ، أبعد الأشياء عن فن العمارة . ولما كانت العمارة « متجمدة » جوهرا وأساسا حتى يستطيع الناس التحرك فيها بأمان ، فان ذلك الفن لا يستطيع المضى طويلا فى متابعة الاتجاه نحو عدم الثبات وسرعة الزوال . ولا بد لذلك الفن من مقاومة اتجاهات من أمثال طرائق « مجرى الفكر » عند بروست وغيره من قصاصى القرن العشرين . بيد أن فن عمارة جاودى « المنصهرة » فيه عناصر مختلفة على نحو غريب كما يتجلى فى كنيسة « العائلة المقدسة **Sagrada Familia** » بمدينة برشلونة ، يعد آية استثنائية من آيات البراعة .

وفى الوقت نفسه تم التغلب على الثغرة الدائمة القائمة بين « فنون السكون » و (فنون الحركة) ، فأمكن ربطهما بمهارة بطرق عدة .

وفضلا عن السينما ، التى منحت الحياة لفن التصوير ، فان القرن العشرين أضفى على فنون النقل منزلة ممتازة . فان السيارات والمقطورات وعربات النوم ، وسفن الركاب والطائرات تعد الى حد ما ، فن عمارة متحركة . وتم الجمع بين البيت الهندسى والحديقة الجميلة فى توليفة متآمة ، فكان هذا التوليف الذى ينتسب الى القرن الثامن عشر ـ شأنه شأن الحديقة الجميلة نفسها ـ مدينا بفضل عظيم للتقاليد الصينية واليابانية التى كانت قوية بأوربا اذ ذاك ، ولا تزال الحدائق (النظامية) الهندسية موجودة الى اليوم ولكن هناك نزعة قوية الى اضفاء شىء من الرقة على خطوط صلبة للبناء بأوراق نباتات رقيقة خضراء غير منتظمة الشكل . وقد بذل فن عمـــارة المبانى المنزلية فى الآونة الأخيرة جهدا آخر فى سبيل التكامل بين البيت والحديقة بواسطة الجدران الزجاجية ، والأفنية المغطاة ، والصوبات* (المستنبتات) الزجاجية الداخلية .

والأمثلة على هذا التفاعل كثيرة ولكنها قصيرة الأجل فى الأغلب . وعلى الرغم من قول «باتر» المأثور وهو أن الفنون جميعا تتطلع الى حالة الموسيقى ، فليس من الواضح دائما ما هو حال الموسيقى أو ما هو تطلعها. فقد اتجهت الموسيقى الرومانتيكية صوب الأسلوب التصويرى ونزعت كثيرا نحو الوصفى أو السردى القصصى ، كما هو واضح فى موسيقى برليوز وفاجنر ، على أن برامز وآخرين ـ على ما لهم من طابع رومانتيكى الى حد ما . عادوا أدراجهم نحو الصيغة الشكلية اللاتمثيلية ، وهـــو تأكيد منهم على نوع التصميم القائم على الفكرة الأساسية (Thematic) فى الموسيقى غـير أن الطــراز التصويرى ظل حيا على يد دى بوسى واسترافنسكى . وانضم « التصوير الطليعى » الى « الموسيقى الخالصة » فى النزعة الى التباعد عما يسمى « القيم الأدبية » ، أى عن التأكيد على التمثيل الواقعى ، ولكن

(*) الصوبة : مكان يدفأ ويعد لتربية بعض انواع النبـات وهى لفظة دارجة فى البساتين . (المترجم)

حدث في الوقت نفسه ، أن الوسائل التصويرية الحديثة مثل التصوير الفوتوجرافي والسينما والتلفزيون ظلت على وجه الجملة واقعية بعناد مع تأكيد أقوى على مادة الموضوع والحركة • ولم يكن للنزعات الطليعية في هذه الفنون ، وهي النزعات المتجهة نحو الشكلية والتجريد ، من الأثر والنفوذ ، ماصادفته في فني التصوير والنحت • ونظرا لأن التصوير الفوتوجرافي زودنا بوسيلة للواقعية في الصور أسهل وأرخص ، فان فن التصوير ابتعد عن الواقعية • فالى متى يستمر هذا ؟ ذلك ما لا يستطيع أحد التنبؤ به • ولما كانت الأفلام قد أكدت الحركة والحدث ، فان بعض أنواع الأدب واصلت المضي في طريقها بدونها ، كما هو حال أمثلة معينة من المسرحيات والقصص الوجودية • وحاول الأدب دون أن يحرز قدرا كبيرا من النجاح ، أن يقتفي أثر جرترود اشتين في تطوير أنماط الكلمات ، بغض النظر عن المعاني المحددة • وبذلك يتقارب والموسيقى الخالصة والتصوير • وتواكب التصوير والموسيقى الى أجل قصير في التأثيرية الفرنسية ، ولكن كثيرا من الملحنين سئموا الايحاء بالحالات المزاجية والصور الذهنية ، وبدلا من ذلك فكثيرا ما يحاول بروكوفييف واسترافنسكي استغلال الصفات المميزة لأي وسيط موسيقي معلوم ؟ وذلك مثل ما طبعت عليه آلة البيانو من طريقة النقر • وهذا يبتعد بهم كثيرا عن النغمات ، الأربيجية اللطيفة المتموجة السريعة التعاقب (Arpeggios) في المذهب التأثري الموسيقي • وحاولت « ماري وجمان » تحرير الرقص من سيطرة الموسيقى •

هكذا يتجلى أن فنونا بأجمعها فضلا عن أساليب وفنانين معينين يمضون في بعض الأحيان في اتجاهات متضادة أو يتجهون في أحيان أخرى نحو التوليف الجزئي • وتحس أنواع معينة من الفنون في بعض الحين بالعطف والمشاركة الوجدانية والميل الى التعاون نحو تحقيق آثار متماثلة بل حتى في عمل مفرد ، كما هو الشأن في الأوبرا والسينما الناطقة • على أنها في

آناء أخرى تجنح هي أو أفراد فرادى يتزعمونها ، الى السخرية من هذه المشابهة وذلك التعاون • ولا يخفى أن مما قد يزيد من نزعة الانفصالية بين الفنون تصاعد الأنانية في صدر الفنان أو لهفة على بلوغ التفرد الأصيل التام •

ومن نتائج هذا الجدل أن يزيد تصدع تعاقبات الأسلوب في نطاق مختلف الفنون • فكلما حاولت الابتعاد بعضها عن بعض ، زاد توقفها ولو الى حين على الأقل عن السير في مجموعات متشابهة من الخطوات أو عن الانتاج بأساليب متشابهة في أي وقت واحد معين • فبينما تكون احــدى حركات الردة والنكوص الى البدائي سائدة في احداها (كما هو الحال في جاجان ومودجلياني) يظهر في أعمال رينوار وسيرات تقليد كلاسيكي حديث ، كما يتجلى احياء للقوطية في عمل رووه • وتمرق الفنون التي تحظى بالصدارة والتي أسلفنا ذكرها من فورنا ، وهي تصميم المركبــات وصناعة السينما ـ متقدمة على كل ما عداها ، بفضــل التحسينات الفنية المتلاحقة والتجارب التي تجرى على الشكل • ورغم ذلك فانهـــا ـ شأن العمارة وتخطيط المدن ـ تتحكم فيهـــا مجموعة كبــيرة من الاعتبارات الاقتصادية وغيرها من الاعتبارات الخارجية وتقيدها عن التطور على امتداد الخطوط الفنية بالسرعة التي ترغبها وتتمناها • وثمة فنون أخرى كالشعر مثلا تظل في حالة تخلف ساكنة يغلب عليها الاهمال ، مع احتفاظها بشيء من الهيبة ومن الماضي وان تقاعست عن غيرها من الفنون في تطوير طرز وأساليب جديدة •

ولا يخفى أن الحركات الكثيرة المتنوعة القصيرة الأجل التي تظهــر في الفنون اليوم ، والتغيرات العديدة الجذرية في الاتجاه ، وما يتعاور على الفنون والفئات من جاذبية واقبال ، ونفور وصد ، تؤلف ظاهرة غير عادية في التاريخ الثقافي ، ظاهرة يصعب علينا أن نرسم لها رسما بيانيا • وهي ـ دون شك ـ مرتبطة بالحالة المعاصرة السائدة ، حالة الشك المشــوب

بالقلق والجزع • وقد تخف وتتضاءل اذا عاد الاستقرار السياسى الى نصابه • ومع ذلك فان المقام لا تعوزه الاتجاهات الباعثة على الوحدة ، وقد لحظناها آنفا فى الأساليب الواسعة الانتشار وفى الموضوعات المشتركة والمشروعات التعاونية وفى نقص التعصب الاقليمى الضيق • فان الدراسات التربوية والتاريخية والنظرية تساعد على اقامة علاقات متداولة بين الفنون• وقد تفضى اتجاهات مماثلة فى المستقبل ـ عن طريق التبادل والتعاون الثقافى على نطاق واسع ـ الى تقريب شقة التباعد قليلا بين الفنون بعضها وبعض وبين سائر التطور الثقافى •

على أن الايقاع الجدلى المشكل من الفرضية ، والنقيضة ، والتوليفة المؤقتة ، جزء متمم للتطور الثقافى على نحو يتعذر معه حذفه • فهو انسانى وثقافى بصورة مميزة ، نظرا لأنه يعتمد على الاحتفاظ بعناصر منتقاة من جميع المراحل السابقة ونقلها الى الخلف • والحق أن السبيل الوحيد الذى يستطيع الفن عن طريقه أن يستكشف القيم الكامنة فى كل نوع من أنواع الفن والخبرة والأسلوب ، انما يقوم على التضاد الشديد والمنافسة القوية وتجريب كل ما هو متطرف وكذا كل ما هو معتدل تجريبا يمتد على خطوط كثيرة •

٦ ـ الخلاصة

ان التطور الثقافى موضوع جدلى (Dialictical) بمعنى أوسع من المعنى الذى استخدمه هيجل أو ماركس • وهو يشمل بالاضافة الى تعاقبات التغير التى تمضى معا فى نفس الاتجاه ، كثيرا من أمثلة الصراع التى يعقبها التوليف الجزئى • وترتبط بعض هذه الصراعات ارتباطا واضحا بالتجمعات الاجتماعية الاقتصادية والمذهبية ، وبعضها غير مرتبط بكل أولئك ، ويتعلق الكثير منها ـ وذلك على المستوى الواعى الواضح على الأقل ـ بالمنازعات الجمالية الخالصة حول المضمون والشكل والأسلوب • وكثيرا ما يجرى التعبير عن تلك الصراعات على أنها خلافات بين حركات وأهداف ومعايير

للقيم متنافسة • وربما ينطوى ما يبدو كأنما هو حركة تقدم مضطرد على مجموعة من عمليات التوفيق والتراضى بين ضغوط متضادة • والخلافات لا تتم تسويتها بسرعة دائما ، بواسطة تراض معتـــدل يتم فى منتصـــف الطريق • وينزع كل تطرف ينتهج الى انتاج نقيضه ، كما قـــرر ذلك هيجل • ولكن قد يتأخر هذا طويلا • وليس من الضرورى أن يكون التضاد نقيضة بسيطة : فقد تتبارى بدائل كثيرة متنافسة •

وكثيرا ما ينحاز الفن الى جانب من الجوانب المشتركة فى الصراعات الخلقية والاجتماعية ، وفى امكانه أيضا أن يساعد المرء على حسم تلك الصراعات عن وعى وعن عقلانية ، وذلك بتمثيلها تمثيلا مسرحيا فى صورة أمثلة محددة ملموسة • وقد يبقى الكفاح المستمر والتراضى الجزئى قرونا عديدة فى حضارة واحدة دون الوصول الى حل نهائى • ومن أمثلة ذلك الصراع الدائم فى الحضارة الغربية بين التقاليد الصوفية الدينية من ناحية والطبيعة الانسانية من ناحية أخرى •

وربما ظهرت مراحل واضحة الحدود نوعا ما فى التطور التقنى والشكلى لفن معين ، ولكن مراحل الفنون المختلفة قد لا تتوافق دائما • اذ غالبا ما تتغير الفنون فى اتجاهات مختلفة وبسرعات مختلفة • وقد يكون للأحداث الكبرى التى تجرى فى مجالات ثقافية أخرى أثر مختـــلف فى مختلف الفنون ، حيث ترفع شأن بعضها وتخفض شأن البعض الآخر •

على أن التأرجحات البندولية المتكررة فى مختلف الفنون مثل التأرجح بين الروح الكلاسيكية والرومانتيكية لا تظهر فى نفس الحين على الدوام• وقد يثير اتجاه فى أحد الفنون اتجاها تعويضيا مضادا فى فنون أخرى • ولم يظهر حتى الآن تعاقب واحد شامل وضرورى لمراحل الأسلوب • وبديهى أن تنوع الاتجاهات والاتجاهات المضادة فى الفنون يزداد فى الوقت الحاضر عددا وسرعة •

الفصل الرابع والعشرون

العلية والانتخاب والتحكم

١ ـ ماذا يسبب الحقب الخلاقة فى الفنون ؟

ترى ما هو ذلك السبب الذى يجعل أمة أو أية جماعة اجتماعية أخرى تزدهر متفتحة عن فترة من الطاقة الخلاقة الرائعة فى الفن وغيره من حقول ؟

هذا سؤال فى فلسفة التاريخ لا يعلو عليه فى الأهمية من وجهة نظر امكانية الضبط والتحكم أى سؤال آخر ، وذلك بالاضافة الى مانه من أهمية نظرية ، فلو أننا عرفنا الأساليب التى تسببت فى ظهور الحقب الخلاقة لأمكننا أن نعرف ما اذا كان فى الامكان عمل أى شىء لاثارة تلك الحقب بتهيئة الوسائل والظروف الضرورية لقيامها . فهل فى الامكان مثلا تحقيق ذلك باجراء تغييرات فى التركيب الاقتصادى والاجتماعى أو ببذل معونات سخية للفنانين ، أو بتحسين مناهج التربية ، أو بأية طريقة أخرى ؟ قد تكون معلوماتنا فى هذا الصدد ضئيلة ضآلة بالغة بحيث لا تجعلنا واثقين من أى تفسير محدد ، ولكننا على الأقل يمكننا أن نحلل المشكلة وندرس بعض الأسباب المحتملة .

فأما ان بعض الشعوب وبعض فترات تاريخها كانت أقدر على الخلق فى مضمار الفنون من غيرها ، فشىء لا يمارى فيه انسان . وهناك مصر وسومر واليونان وروما والهند والصين واليابان وفارس وشعب المايا وأوربا

الحديثة وهذه كلها قلة قليلة من الأسماء التي تثب على الفور الى الذاكرة ، وكلها لم تستطع الا في فترات معينة من تاريخها أن تنتج حشودا من نجوم لامعة من كبار الفنانين وأساليب أصيلة في الفن ، على أنه في أوقات أخرى وفي كثير من أرجاء الأرض بكل الأزمان ، لا يجد مؤرخو الفنون ما يسجلونه الا قدرا قليلا ذا أهمية . أجل مرت على بعض الشعوب كالصينيين مثلا ، فترات عديدة من الازدهار الفني ، ومنهم شأن الهولنديين، من رزق فترة رئيسية واحدة غطت على كل ما عداها من فترات .

وتنشأ مشكلات مختلفة في التفسير أثناء دراستها . فما الذي يمكن أن يدفع جماعة ما أن تحرز تفوقا راسخا شاملا في الانتاج الفني على جماعات أخرى كثيرة ؟ وما الذي يحمل بعضها على أن تكون غير منتجة نسبيا أو راكدة ساكنة ، أو مقلدة ناقلة في مجال الفن طوال تاريخها بأكمله ؟ وما الذي يدعو جماعة كانت مغمورة قبل ذلك ، أن يحدث فيها انفجار قصير وشديد في الخلق الفني ؟

لا شك أن هذه التساؤلات شبيهة بأخرى تنشأ في نظرية التطور . فما الذي يسبب الفرق البين في القدرة الخلاقة بين الأفراد في نفس المجموعة السلالية (Ethnic) أو السياسية في نفس الوقت ؟ وفي مجال التطور العضوي ، ما الذي يدعو أنماطا معينة من أنماط الحياة أن تكون مفرطة النشاط والنجاح في وقت معين ، وأن ترسل اشعاعاتها على أرجاء مترامية من الكون وفي أضرب عديدة من الأشكال ؟ (وذلك مثلا كالزواحف في العصر الجوراسي والثديات في العصر الطباشيري * ؟) ولماذا ترتد هذه الأنماط غالبا الى مرتبة أدنى ساكنة ؟ فهل عوامل الوراثة أم البيئة هي المسئول الرئيسي ؟

(*) انظر في ذلك معالم تاريخ الانسانية للمترجم تأليف « ولز » طبع لجنة التأليف ص ٤٣ . (المترجم)

ويتبقى بعد ذلك جهد كبير ينبغي بذله في وصف الذرا التي بلغها التطور الفني وحالات الكساد التي تحيط بها وغير ذلك من الظـــواهر المرتبطة بها • ويبدو أنه من الواضح أن التطور في الفن قد تقدم بدرجات بالغة التفاوت من السرعة ، ليس فقط بين شعوب مختلفة ، بل أيضا داخل الشعب نفسه في مختلف الأزمان • أما مدى ذلك التفاوت بالضبط ، فأمر لم يتم التحقق منه بشكل قاطع ، فقد جاءت أزمان حدثت فيها في نفس الوقت تقريبا تطورات ثقافية خطيرة في أجزاء كثيرة من الأرض شديدة التباعد ، وأخص بالذكر هنا الحركات الأخلاقية والدينية والفلسفية التي ظهرت حوالي عام ٦٠٠ ق•م•

وهذه مسألة تستخدم دليلا وحجة لتأيد الحتمية الفطرية ، ولـكن لعل هناك تفسيرات أفضل أو على الأقل أسبابا أخرى تسهم في الموضوع، ومهما تكن الحال ، فنحن بحاجة الى أن نصنع رسما تخطيطيا أدق يمثل التوزيع الجغرافي والزمني لتلك الانبجاسات الفجائية في التقدم الثقافي ، قبل أن نرجو تفسيرها تفسيرا محددا •

وقد أدرك الناس من قديم الزمان وجود الفارق في القدرة الخلاقة بين الشعوب والفترات ، وكانت النظرية القديمة القائلة بانحطاط الانسان من عصر ذهبي تنطوي على اجلال مفرط لهوميروس بل لمؤسسين للفنون أكثر منه أسطورية ، وشخصت الثقافة العبرية ببصرها خلفا الى أمجـاد هيكل سليمان ومزامير داود ، وحدث في عصر النهضـــة أن الاغريق والرومان الكلاسيكيين رفعوا على الأعناق ومجدوا كأنهم لا تجارى • وهم لا يزالون يلقون جزيل الاحترام ، وان كان ذلك على الأرجح بدرجة أقل منها في القرن الخامس عشر ، وذلك باعتبارهم فنانين عظماء ولكن ليس باعتبارهم الفنانين الوحيدين ولا بوصفهم أعظم الفنانين من جميع الأوجه • ونحن اليوم تنزع الى الأخذ برأى متطرف أو بآخر فان بعض النقـــاد والمؤرخين يمتدحون الفن الحديث القائم في مناطقهم المحلية بعبارات عاطفية

حماسية على حين يحتقره البعض الآخر • أجل ان الذوق المحدث بما فى ذلك ذوق الخبراء أنفسهم ، يتصف بالتقلب والتوزع • وهو يميل الى التقلبات الكثيرة فى اصداره أحكامه على الفنانين والأساليب والفترات • ولما كانت المسألة تعد الى حد كبير مسألة قيمة وذلك من حيث تبين أيهم كان عظيما أو خلاقا حقا بالمعنى المنطوى على الثناء ، فانه يكاد يتعذر الاجابة عنها بشكل موضوعى تماما • الحق أن هناك بين الخبراء لقدرا معقولا من الاتفاق فى أى مكان وزمان بعينه ولكن الاجماع يختلف اختلافا بليغا بين اقليم وغيره وبين جيل وآخر • ومهما حاول خبراء كل أمة أن يكونوا موضوعيين فانهم ينزعون الى تضخيم دور ذلك القطر وفنانيه وحقبه الخلاقة فى تاريخ الفن العالمى •

ويمكن القول اجمالا أن قائمة الحقب والأفراد الذين يعترف بعظمتهم فى الفن قد زادت فى القرون القليلة الأخيرة • فان نزعة أخريات القرن التاسع عشر الى الاعجاب بفنون الثقافات البدائية امتدت على نطاق أوسع وأشمل • فبدلا من قصر القائمة على تعاقبات البحر المتوسط وأوروبا المألوفة، راح المؤرخون اليوم يضمنونها شعوبا مثل البوشمن الافريقيين وزنوج أفريقيا الوسطى الغربية ، والميلانيزيين وسكان استراليا الأصليين ، وكذا الثقافات الحضرية القديمة لوديان السند والدجلة والفرات والثقافات الماياوية : ثقافات الانكا وما قبل الانكا بنصف الكرة الغربى • وحتى فيما يتعلق بمصر وبلاد اليونان والهند والصين ، وهى المعروفة طويلا بما ظهر فى فتراتها المتأخرة « والكلاسيكية » من أعمال ، فان قدرا أكبر من التبجيل قد أضفى على أساليبها العتيقة ، شأن أساليب الصين لمهد أسرة شانج وفى كريت فى عهد ملوك المينوس* والأساليب المسينية Mycenean فى مقرها الأصيل بالساحل الشرقى من بلاد اليونان ، وكانت النتيجة ـ وان لم تنقص من قدر الحقب الكلاسيكية الشهيرة ـ أن تجلى أن تلك

(*) ان مينوس عند الاغريق هو ملك اسطورى لجزيرة كريت • (المترجم)

الحقب ليست من الندرة ولا من الأصالة التامة كما كان الناس يظنونه . اذ الغالب أن تلك الحقب كانت ذروة تطورات تدريجية طويلة . وكما هو حال العبقرية الفردية ، فان النظرية التصوفية الرومانتيكية التي ترى في القدرة الخلاقة وميضا فجائيا هابطا من السماء ، فقدت كل أساس لها في تفسير العبقرية الاجتماعية . فان تلك القدرة تبدو اليوم أكثر انتشارا، وأقل اقتصارا مما كانت في الماضي على مجموعة صغيرة من « الأجناس البشرية الممتازة » ؛ اذ أننا ونحن نكتشف ثانية فنون الشعوب البدائية والثقافات النائية ونتعلم كيف نتذوقها ، نعثر على أنواع أكثر من الطاقة الخلاقة ومتنفسات لها وتعبيرات عنها أكثر مما كنا نعرفه من قبل .

واستخدم بعض المتحمسين ، في ثنايا اطرائهم فن البدائيين وفن الأطفال مصطلحات من أمثال « الخلاق » و « العبقرى » بوفرة مسرفة . فليست العبقرية في الفن معادلة بالضبط لما يسمى نسبة الذكاء (I.Q.) كما تقاس ما لدينا من مقاييس الذكاء الحالية . وليست كل التعبيرات التلقائية في خامة من خامات الفن ، ولا كل ألحان أو شخبطات طفلية ، شيئا يستحق أن نطلق عليه اسم « الخلاق » بالمعنى الدقيق للكلمة . وسنقصر استخدامنا للمصطلح في هذا البحث على الأفراد والمنتجات التي يظن أنها هامة وأصيلة أيضا ، وأنها تسهم في شيء يحتمل أن تكون له قيمة دائمة لتراث العالم الفني . وطبيعي أن تعكس القوائم التي يضعها المؤرخون والنقاد الغربيون المعاصرون معاييرهم الشخصية والثقافية الخاصة بهم . فان كثيرا من الأمم والأفراد الذين ذاع صيتهم وامتلأت نفوسهم فخرا بفنهم في وقت ما ، لم يعودوا يلقون تلك المكانة الآن . ولكي يتم لعصر أن يوضع في مصف العصور العظيمة ، لا بد له من انتاج قدر ضخم من الفن يمكنه أن يحتفظ بالتقدير الكبير للذواقة الخبيرين في الأزمنة التالية وفي أماكن أخرى .

على أن معايير القيم المتغيرة التي يستخدمها المؤرخون ، كثيرا ما تؤدى

بهم عن غير وعى منهم ، الى حد ما ، الى اصدار أحكام متفاوتة حول أى الفترات والثقافات والأساليب والأفراد أكثر بروزا فى كل فن ، وأين توجد القمم والانخفاضات من الناحية الزمنية • وغـير خاف أن الآراء الشخصية تدخل فى الأمر ، حتى عندما يكثر الكاتب من استخدام المناهج الاحصائية وغيرها من المناهج العلمية • ويدلى أ•ل• كروبر بهذا البيان الذى يثير نزاعا شديدا ومفاده أن : « الفلسفة الحديثة بلغت ذروتها فى شخص كانت » • فاذا كان كاتب ما لا يبصر الا التدهور فى الفلسفة والفن حيث يرى آخرون غيره قيام أنماط جديدة هامة ، فان وصفهم « لفترات الازدهار » ولألوان النمو والانحلال ، لا بد أن يتفاوت تفاوتا بعيدا • ويستطرد كروبر قائلا : « ان جميع الفنون الجميلة الأوربية أظهرت منذ حوالى عام ١٨٨٠ ، وبقوة أكبر ، منذ عام ١٩٠٠ أعراضا متزايدة لما يمكن أن يسمى انحلال النمط : الايقاعات المضطربة المفلولة والتنافر الصوتى فى الموسيقى ، والنظم الحر فى الشعر ، والروايات عديمة الحبكة القصصية ، والتكعيبية والتجريدية والسريالية فى النحت والتصوير » • وهو يقول « ان فن التصوير الحديث يبلغ ذروته برجال ولدوا حوالى عام ١٧٩٠ الى ١٨٣٠ (١) » • ومن الجلى أن أى اطلاق لمبادىء عامة يقام على هذا الأساس حول أشكال النمو الثقافى بأوربا الحديثة ، من الأمور القابلة للمناقشة بوصفها أقوالا غير حاسمة •

والحق ان كروبر يظهر هنا الصعوبة العامة التى يجدها الناس العاديون وبعض المحترفين فى ادراك الأنماط الجديدة التى تتطور على حساب أنماط أقدم منها • ذلك أنهم وقد كونوا لأنفسهم ذوقا ضيقا لا يتسع الا لآحاد معينة ، فانهم لا يلحظون الا ضياع هذه الآحاد وهى النواحى السلبية لتاريخ الفنون ، وليست الأشكال غير المألوفة التى ينحسس الفن طريقه نحوها • والواقع انه حتى الفنانون الذين يطورون هذه الأنماط قد

(١) انظر Configurations of Culture Growth) بيركلى كليفورنيا ١٩٤٤ ، ص ص ٧٦٤ ، ٧٨٠ •

يكونون فى بعض الأحيان أشد وعيا لما يرفضونه وينبذونه بصفته قديما مهجورا ، منهم بما يضعونه فى مكانه .

وينبغى أن يتضح الآن الجانب الايجابى للتصوير فى مطالع القرن العشرين ، بما يشمل من الأنماط الجديدة فى تجريدات كاندنسكى وتكعيبية بيكاسو وبراك . وليس من الضرورى أن يكون استخدام الأشكال المرئية غير السوية ، ولا الايقاعات والتنافرات الصوتية الخشنة ، والشعر الحر والرواية غير ذات الحبكة ، مجرد انحلال محض . أجل ربما كانت كذلك فى بعض الأوقات ولكنها ليست كذلك فى الفن الحديث بمجموعه. فمن هذه العناصر يجرى صنع أساليب جديدة ، ففى مجال الفلسفة ظهرت بعض التطورات البالغة الأهمية بعد «كانت» ، ولم تكن كلها ـ مثل فلسفة هيجل ـ تسير على امتداد الخطوط المثالية التى أشار اليها كانت ، بل منها ما انتمى الى تقاليد المذهب التجريبى والواقعى الطبيعى والبرجماطى العملى من أوجست كونت الى ديوى وسانتايانا وراسل .

وجدير بالملاحظة أن تعريفاتنا للمجالات أو الأنشطة أو المقومات الثقافية تؤثر أيضا فى وصفنا للحقائق ، وهنا أيضا ، كانت أفكار «كروبر» تتصف من بعض النواحى بالضيق والتحديد . فقد قال : « ان فن النحت يمثل أشياء فى الطبيعة على نحو بسيط ومباشر (ص ٧٨١) وهذا من شأنه أن يستبعد أو يسىء تفسير كل نحت تجريدى أو شديد الأسلوبية ، بما فى ذلك البدائى منه والعتيق ، وأردف ذلك بقوله « ان الفلسفة تعالج قبل كل شىء مشاكل الوجود البشرى والنفسى والعلم جنبا الى جنب مع العالم الموجود خارج الانسان » (ص ٧٨٢) . وفى هذا تجاهل للسلسلة الطويلة بأكملها من الفلاسفة من عهد طاليس ممن نظروا فى مسائل العالم الخارجى ؛ وفيه انكار لرجال العلم الذين تناولوا الإنسان بالدراسة. لقد قال كروبر ان الفلسفة تهدف « الى بناء نظام من الأفكار المترابطة بوصفها هذا ، مع مجرد اشارة ثانوية فحسب الى الملاحظة (المشاهدة)

«الواقعية» (ص ٩٨٠) ، وفى رأى كروبر أن « مما يخرج عن نطاق البحث والاعتبار ـ (بوصفها علوما) ـ التاريخ و « ما يسمى باسم العلوم الاجتماعية » (ص ١٠٠) • ودفعت هذه المفاهيم الضيقة ، غير الوافية عن الحقول الثقافية الكبرى بكروبر الى الانزلاق الى طبع قوائم غير وافية تقابلها ، وتحوى أسماء العظماء والمنتجات البارزة فى كل حقل من الحقول•

وعلى الرغم من كل هذه العيوب فان كروبر يوفق الى اقرار بعض الأبحاث العلمية المشوقة • وتتلخص تلك الأبحاث فى التالى : « ان النمو الثقافى يجيء عادة فى تفجرات مركزة أو مجموعات تحتوى على عدد كبير من العباقرة يعيشون فى الزمن والمكان ذاته تقريبا ، وأن بعض الحالات المفردة قد تظهر ولكن بوصفها استثناءات نادرة ، وأن مثل هذا الازدهار ربما حدث أو لم يحدث فى أنشطة كثيرة مختلفة فى نفس الوقت تقريبا ، وأن نشاطا واحدا بمفرده ليس جزءا ضروريا وكليا فى الازدهار، وأنه ليس هناك قانون أصيل ولا ترتيب منتظم فى نمو مختلف الأنشطة ، وان نزع بعضها ـ كالنحت مثلا » ـ الى الظهور مبكرا باحدى الثقافات بينما تنزع أنشطة أخرى كالعلم والقصة الى الظهور متأخرة الى حد ما ، والصنف الأول يعالج مواد وفكرات بسيطة ، بينما الصنف الأخير يفترض مقدما وجود تطور فكرى واجتماعى أسبق •

ويضيف كروبر الى ذلك أن الازدهار الثقافى يمضى بشكل تحقيق تدريجى لأنماط معينة ، تتميز بها كل ثقافة من الثقافات (وهو فى هذا يترسم اشبنجلر) ، وقد يظهر تطور مجموعة من الأنماط على عدة خطوات تتخللها فترات أقل نشاطا فيما بينها ، وقد تؤتى حضارة صغيرة أو أمة صغيرة أو رقعة صغيرة من الأرض فترة وجيزة من النمو والاضمحلال تنتج فيها طائفة من الأنماط الثقافية تنسق ومحتوى الثقافة (ص ٧٩٨) ، وذلك على حين قد يتأتى لحضارة أخرى أكبر كالصين مثلا ، أن ترفع مجموعة واحدة من الأنماط الى مستوى رفيع الدرجة ثم

تعود فتمزقها وتبدأ مجموعة أخرى جديدة بعد أن تتلقى مددا من خامات جديدة • لقد فعلت الصين ذلك بعد أن دخلتها البوذية • وبذلك رقت ذروة جديدة أثناء القرنين الأولين من عهد أسرة تانج • وحدث شيء شبيه بذلك في بلاد الهند (ص ٧٩٨) ويقول كروبر : ان الثقافة بعد أن تحول كل مادتها الى أنماط قد تستنفد طاقتها وتموت •

وهو يحرص على أن يتنصل من أية محاولة للوصول الى تفسير نهائى أو على عام ، وبخاصة ما كان منه على أساس أى عامل واحد بمفرده• ولكن لبعض بياناته مضامين علية لها دلالتها • فهو يقول « ان العباقرة ليسوا فحسب أشخاصا أوتوا موهبة عقلية ممتازة وانما هم أيضا دلائل تحقيق انماءات نموذجية متماسكة للقيم الثقافية » • وهو يقول ان معظم من يولد من العباقرة لا يمكن التحقق منهم قط بالنسبة للتاريخ أو القيم الانسانية » « وقد قدم تين فكرة شبيهة بهذه » • ويستطرد كروبر فيقول : « ان معين العبقرية من الناحية الفسيولوجية والسيكولوجية ، ينبغى أن يظل متصلا بصفة أساسية فى أى جنس بعينه فى أية فترة ليست طويلة دون مبرر» • وعندى أن هذا الفرض الذى يذهب الى أن كل جنس ينتج عددا ثابتا ممن يحتمل أن يكونوا عباقرة ، يغلب عليه الطابع النظرى • وهو لا يكاد يخرج عن ذلك اذا أدخلنا فى الاعتبار المفهوم التقويمى للعبقرية وأنه ليس لدينا من وسيلة لتمييز العباقرة المحتملين ولا احصائهم• أجل ، انه شيء معقول ، ولكنه لا ينفى امكانية وجود الفروق فى نسبة المواليد بين من يحتمل ظهورهم من العباقرة ، وذلك فيما يتعلق بمختلف الأماكن والشعوب والفترات •

ومهما تكن الحال ، فان افتراض وجود مدد دائم أو معين لا ينضب من عظماء الفنانين الممكنين لا يفسر لنا لماذا تستطيع مجموعة معينة منهم أن تحقق قدراتها الفطرية فى زمان ومكان معينين • ولكى يتهيأ لنا تفسير لذلك الأمر ، لا بد لنا من عامل مميز قد لا يمكنه عقلا أن يعمل أو يصبح فعال

الأثر الا قبل موجة خلاقة معينة وفي أثنائهـــا • ويلاحظ أنه لا سبنسر ولا تين ولا أي عالم من علمـــاء التطور ذوي الاتجاه الواحـد Unilinear يقدم الينا قدرا كبيرا من المعونة في هذا الصـدد • على أن نظرية التعضي Organismic Theory التي يميل اليها كروبر ، تدعي أنها تفعل ذلك على أساس التشبيه بالنمـو الدوري والنضج والاضمحلال في نبـات أو حيوان مفرد بعينه • وعلى هذا النحو يفسر قيـام وسـقوط كل حضـارة بجملتها ، ويفسر أيضا تتابع أساليب ومراحل معينة في كل منها ، حيث يفسر بعضها على أنه ينتمي الى ربيع الحضارة وبعضها الآخر على أساس انتمائه الى خريف الحضـارة أو شـتائها • غير أن هـذه النظرية لا تقنع (فلاسفة الواقعية الطبيعية) نظرا لجنوحهـا الى المذهب الحيوي التصوفي فانها لا توضـح لنا التوضيح الوافي الصفة الدورية لضروب النمو الثقافي ولا هي تفسر لنا على أساس الواقعية الطبيعية كيف يمكن لتلك الضروب من النمو أن تكون لها بالفعل حياة خاصة بها من ذلك النوع • انها نظرية لا تفسر تفوق جماعات معينة من الناس داخل الحضارة •

وفي هذا المضمار تقدم الماركسية نظريتها الجدلية القائمة على الثورات المتعاقبة وانتقال السـلطان والثروة في كل ثورة من طبقـة صـغيرة من المستغلين الى طبقة أكبر كانت فيمـا سبق موضع الاسـتغلال • وان كل ثورة تطلق سراح طاقات وقوى خلاقة ، ظلت حتى آنذاك مكبوتة ، وتوفر الوسائل المادية اللازمة لزيادة الانتاج في الفن • وهذا أمر يومىء فعلا الى وجود عامل مميز واقعي طبيعي وتفسير جزئي ولكنه ليس بالعامل الذي يعده علماء الغرب وافيا بالمراد • أجل يمكن أن تكون الثورات الاجتماعية عاملا مساهما وان لم تكن العامل الرئيسي • فان كثيرا من الثورات لم تعقبها موجات خلاقة كما أن كثيرا من الموجات الخلاقة لم تعقب ثورات •

وتدين نظـرية كروبر بفضـل كبير لكل من تين وشبنجلر • فهو يشـــير الى الوضع الثقافي (وهو ما يعبر عنه تين بلفظتي البيئة (Milieu)

واللحظة) ، موضحا أنه الواسطة الفعالة في انتقاء أي من العباقرة المحتملين وأيهم سيتحقق فعلا الأمل فيه • ولا بد أن عدد العباقرة المحتملين الذين كبتهم الظروف (الأوضاع) الثقافية التي ولدوا بين ظهرانيها يفوق عدد أولئك الذين نمتهم (طورتهم) الأوضاع الثقافية الأخرى (ص٨٤٠)• والعوامل الهامة داخل هذه الظروف هي أنماط ثقافية ذات قيمة عالية ، توجد في مناشط متنوعة بما فيها الفن • والملاحظ أنه في داخل أية جماعة ، يتطور تدريجيا نمط معين دل عليه ونماه العباقرة الأول • وهو ينزع الى استبعاد بعض المتأخرين من العباقرة المحتملين ، ظنا بأن هؤلاء لا يتلاءمون أو لا يمكنهم أن يتلاءموا واياه ، بينما هو يشايع عباقرة آخرين أكثر تكيفا ، مع ذلك النمط الخاص •

أما كيف تجرى هذه العملية الانتقائية فذلك سؤال هام لم يتعقبه كروبر حتى النهاية • فالقول بأن بعض الأفراد مهيئون بالفطرة للتكيف لنموذج ثقافي من نوع معين ، وأن بعضهم الآخر ليسوا كذلك ، يدل على وجود نوع من الجمود في الاستعداد ، عند كل فرد بحيث يتعذر على الثقافة أن تكيفه في أي اتجاه آخر • والحق أن هذا شيء لن يتوانى عن انكاره علماء النفس الذين يؤكدون سلطان التكيف أو الاشراط ، ولكن يقينا تحدث أنواع أعم من الانتقاء البيئي • أولها : حين يقصر نظام طبقي جامد فرص التطور في الفن على قلة ضئيلة ، وثانيها : عندما تكون الثقافة غير مواتية لأنواع معينة من الفن بوجه عام ـ كالتصوير مثلا عندما لا يجد طفل رزق قدرة تصويرية متنفسا لموهبته •

وفوق ذلك فان كروبر لا يوضح لنا كيف ولماذا تشرع الجماعة في تشكيل النمط على خط معين ، على أن طريقته في وصف العملية تقترب به من « سبنجلر » الذي امتدحه كروبر وقدحه ، وهو يتحدث في كثير من الأحوال كأنما للنمط حياة وقوة خاصة به ، ويفوته أن يوضح مدى ما يعنيه بذلك القول حرفيا • فهو يقول : « ان الأنماط تبدأ في الانتقاء

في وقت مبكر من تشكيلها » ، فهي « تلزم نفسها بتخصصات معينة وتستبعد أخرى » (ص ٧٦٣) ، وان النمط المنتقى : « يجنح الى التطور تراكميا في الاتجاه الذى تمايز فيه أولا وذلك بفضل شيء من القوة الدافعة » • وقد يرتاد فرصا جديدة تقع في طريقه ، ولكنه يتم رسالته في اللحظة التي يتم فيها استنفاد تلك الفرص (ص ٧٦٣) •

ولا يحاول كروبر اثبات هذا التفسير ولكنه يأخذه قضية مسلمة في حالة بعد أخرى • مثال ذلك قوله « ان امكانيات النمط في صيغ جوته وبيتهوفن واضح أنها استنفدت (ص ٧٦٥) وهو قول يبدو في البداية مستساغا وذلك لأن من الجلى أنه ما من عبقرى من الطراز الأول جاء بعد جوته استطاع أن يخلق شيئا في نفس الأنماط تماما • فان أنماط القرن العشرين شديدة الاختلاف • ولكن لا تزال أنماط جوته وبيتهوفن على أساس التكوين الأسلوبى Stylistic morphology قابلة للتغير والتطور الى ما لا نهاية • فقد واصل برامز الاتيان ببعض سمات نمط بيتهوفن ، جنبا الى جنب مع بعض سمات اقتبسها عن الرومانتيكيين المتأخرين وأخرى من عنده ، وكان يجوز للمرء منا أن يظن لو أنه عاش في عهد جوتو أو حتى أيام سقوط القسطنطينية ، أن أسلوب التصوير البيزنطى قد استنفده ولكن الجريكو أثبت أنه لم يستنفد • والواقع أنه مضى الى تطورات جديدة في الروسيا ويوغوسلافيا واليونان حتى صميم القرن العشرين •

وبناء على هذا المعنى ، لن يحدث أبدا أن أسلوبا كبيرا معقد التركيب سيستفيد على الاطلاق • ففن العمارة القوطى والتصوير التأثرى والموسيقى البوليفونية (المتعددة الأصوات) تحتوى جميعا على امكانيات لا نهائية لتطورات أخرى لاحقة • على أنه صحيح أيضا ، أن الناس بعد أن يدخلوا التغيرات والتطويرات في أحد الأساليب ، حينا من الدهر ، لا يلبثون حتى يملوه في النهاية ويريدوا أن يجربوا آخر مختلفا • فاذا بلغوا ذلك الحد لم يعد أى تطور اضافى ممكنا في ذلك المكان والزمان • وربما اتجه

الفنانون الى النمط الجديد بحيوية لا تخبو ، شأن خلفاء باخ حين اتجهوا الى الأسلوب (الهوموفونى) (Homo-Phonic) • واذاً يكون السؤال الهام الذى ينبغي توجيهه هو : لماذا يمل الناس النمط القديم فى وقت ومكان معين ، أو يهجرونه لأسباب أخرى ؟

أجل قد يكون هناك بطبيعة الحال اعياء ألم بالناس موضع السؤال ، فى أمة أو طبقة أو جماعة من الفنانين ورعاة الفن ، وربما يكون ذلك ضعفا بدنيا كما هو الحال فى المرض أو سوء التغذية ، وربما يكون راجعا الى هزيمة سياسية وتثبيط للهمم أو الى فقر اقتصادى أو الى تفكك فى عرى النظم الدينية والتربوية التقليدية أو الى أسباب أخرى • ومهما يكن السبب ، فان تحسن الأحوال قد ينعش طاقات الجماعة • وهذا النوع من الاعياء الحقيقي ، مؤقتا كان أو دائما ، ربما يحل فى أية مرحلة من مراحل تعاقب الأساليب • ولا يستطيع انسان أن يتنبأ بالضبط ، استنتاجا من طبيعة الأسلوب ذاته ،بما سيكون عليه حال الأسلوب التالى ، ولا الى أى مدى ستدوم الفترة الخلاقة • فربما تظهر أعراض الاضمحلال على أى أسلوب وذلك مثل تناقض كمية الانتاج والتكرار الذى لا يداخله تغير والفجاجات غير المقصودة والاخفاقات فى بلوغ غاية مرغوبة كالواقعية أو الدقة التفصيلية وعدم القدرة على تجميع الأجزاء وتكاملها أو الاعتماد على مجرد الحجم أو العدد أو المدة أو الشدة أو ارتفاع الثمن بدلا من الشكل المنظم • وغنى عن البيان أن هذه جميعا كثيرا ما يعسر تمييزها من السمات المقصودة عمدا ، والتى يبررها أنها وسائل تؤدى الى نتائج ايجابية •

ان استمرار بقاء نمط ثقافى مميز تام فى جماعة اجتماعية ، لا يعطينا التفسير الكامل لقيام القدرة الخلاقة بين تلك الجماعة فى وقت معين • وهو ليس سببا مميزا كالذى يوجد بين فترة وأخرى • ومن الجلى أن نمو النمط العام للثقافة ونشوء القدرة الخلاقة فيه يعدان ظاهرتين لا بد من

تفسيرهما . وان طبيعة نمط الثقافة فى أى وقت واحد من الأوقات لا تساعدنا كثيرا فى فهم ما سيحدث بعد ذلك فى أى فن أو التنبؤ به . فأنماط الثقافة دائمة التغير . ومع تطور الحضارة تجمع تلك الأنماط وعلى نحو مطرد ، بين عناصر مختلفة متضاربة فى كثير من الأحوال ، بما فى ذلك تقاليد متضادة فى الفنون . واذا أمكن للمرء أن يتحدث بدقة وصحة عن أى نمط مفرد فى ثقافة عصرية متحضرة كثقافة ايطاليا مثلا ، فلا بد من ادراكه بوصفه نمطا بالغ المرونة قابلا للتغير وغير منتظم وحافلاً بالتناقضات . وعن طريق الجدل القائم فى التاريخ الثقافى يطور النمط على الدوام حركات متضادة ثم يوفق بينها توفيقا جزئيا . ومن اليسير على المرء أن يلقى نظرة على الماضى ليرى التاريخ الثقافى لأمة من الأمم وأن يقول عن كل حادثة يراها انها كانت خطوة منطقية مستقيمة فى نمو نمط قومى واحد مميز . ولكن لزاما على المرء أن يدرك أيضا المرونة والتنوع لنمط يشمل دانتى وسافونارولا وأريتينو ولورنزودى مديتشى وسيزار بورجيا والقديس فرنسيس الأسيسى ، وماكيافلى وفرا أنجليكو وتشلينى وباولو الفيرونى ، ومانزينى وموسولينى .

ونشير هنا الى أن هناك عنصرا من الحقيقة فى نظرية كروبر القائلة بأن أنماط الثقافة التى تشكلت فى فترة مبكرة من تاريخ احدى الجماعات تعمل بعد ذلك بوصفها قوى انتقائية وتوجيهية . وان مثل هذه الأنماط بما تشمله من أساليب ومبادىء للفن ، تنزع فعلا الى التطور تراكميا على طول الخط الذى اختير فى بادىء الأمر ، وذلك بشىء من القوة الدافعة . على أن هذه النزعة ليست فوق التحدى والمعارضة ولا هى قوية قوة ساحقة، وانما هى أقل قوة بكثير من تلك الحتمية الفطرية التى فطرت عليها بذرة أو بيضة . فهى واحدة من عوامل التحديد الكثيرة فى تاريخ الفنون والثقافة اللاحق بين ظهرانى الجماعة وربما تغلبت عليها قوى أشد منها تصادفها على الطريق بحيث أن مجرى الأحداث يتخذ اتجاها مختلفا تماما عن ذلك

الاتجاه الذى بدا أنه بدأ به • ومن الأمثلة المألوفة على ذلك تدفق البوذية فى الثقافة الصينية والعبرانية المسيحية الى الثقافة الرومانية • وانه لمن المبالغة فى تبسيط العملية تجاهل تلك التغيرات الجذرية التى تنشأ فى نمط الثقافة أو القول بأن الثقافة القديمة قد ماتت وأن أخرى جديدة قد ولدت• وهو أمر ينطوى على تجاهل حقيقة الاستمرار والتقاليد التراكمية على كر التغيرات • ولا مراء فى أن قدرا كبيرا من الثقافة السابقة لدخول البوذية ظل فعالا ناشطا طوال التاريخ الصينى بأكمله ، وكذلك فعل قدر كبير من الثقافة الرومانية السابقة للمسيحية بعد عهد قسطنطين ؛ وهذه الاستمرارات تتجلى واضحة فى الفنون •

فأما عن التأثير النسبى لنمط الثقافة الأولى المبكر ، فان الشىء الكثير سيتوقف على نوع العوامل القوية التى ستدخل الموقف فيما بعد ، اما من الخارج واما من قوى ظلت كامنة حتى الآن داخل الجماعة ذاتها• وسيتوقف الشىء الكثير على العناصر السلالية والثقافية التى دخلت الحومة فى مرحلة مبكرة مثل انصهار العناصر المينوسية والأيونية والميسينية والدورية بعضها ببعض ببلاد الاغريق ، وقد يحدث أن جماعة متجانسة منعزلة ربما احتفظت بأنماطها القديمة الأولى أمد آلاف السنين دون أن يمسها تغير جذرى • والعادة أن تتخذ الامبراطورية البيزنطية مثالا يضرب للروح المحافظة الطبقية الجامدة • فجميع المحاولات التى تبذل فى مثل هذه الثقافة للافلات من تلك الروح فى الفن أو أى مجال آخر ، يحتمل أن تفشل مثلما فشلت حركة تحطيم الصور ببيزنطة • على أن الثقافة البيزنطية فى حد ذاتها كانت سبيكة انصهرت فيها عناصر كثيرة متنوعة ومتنافرة عند ملتقى الشرق والغرب ، ولم يكن تاريخها خاليا تماما من التغير الثقافى ، كما أن روحها المحافظة كانت من ناحية جزئية رد فعل وقائى ضد قوى التمزق التى ظلت تهددها على الدوام حتى جاء الفتح الاسلامى الحاسم • وكان فنها من عدة نواح مزيجا من تقاليد فارس والشرق الأدنى وبلاد اليونان •

أما أثر أنماط الثقافة المبكرة فى الديمقراطيات الحرة الحديثة فى أوربا وأمريكا الشمالية ، فانه أقل بكثير دواما وتقيدا . فان الثقافة اليوريتانية التى ظهرت فى نيوانجلند ابان القرن السابع عشر ليست قوة مسيطرة فى الولايات المتحدة اليوم (*) . أجل انها لا تبرح تحتفظ بمكانتها باعتبارها احدى نقاط الشعور الوطنى ، غير أنها فى مجالات الفن وغيره غالبا ما ترفض وتفضل عليها نواح أخرى استوردت فيما بعد . وقد حدث فى الثقافة الغربية بمجموعها ، أن أدخلت دخولا صريحا فى النمط المعمول به منذ القرن السابع عشر ، مثل : التغير الدائب والتقدم الذى لا ينتهى ، وتنوع الخبرة ، والنزعة العالمية الشاملة والأصالة وكثرة تنوع القوالب والأشكال . وأصبحت الثقافة الغربية أشد مرونة وأصلب عودا وأقدر على مقاومة التمزق بفضل ما مر بها من خبرة طويلة فى الابلال من الحروب والثورات والخلافات الدينية والفنية . فانها ألفت أن تعالج العنف بالصبر وأن تتوصل الى التراضى والحلول الوسط . والصراعات الداخلية والتغيرات الجذرية فى الاتجاه ، التى تثور فى ثقافة من الطراز الغربى الحديث كثيرا ما تكون أقل خطرا منها فى الثقافات البسيطة الجامدة . بل الواقع أن دورا من العدمية الكلية وأحلك التشاؤمية الذى يمر فيه بعض أنواع الأدب الطليعى الحالى مع ما له من أصدقاء فى فنون أخرى ، ليس غريبا عن النمط التقليدى بقدر ما يبدو . فمع أن بعض قادته والعاطفين عليه يشعرون أنه رفض بات للأساليب السابقة (الكلاسيكى منها والرومانتيكى على حد سواء) ولمفهوم الفن فى حد ذاته فانه لا يبرح أحيانا أن يكون غير دخيل فى ثقافة أطرت التعبير الحر عن جميع وجهات النظر وامتدحت جميع الاتجاهات والمذاهب (الايديولوجيات) . وهو حين يهاجم ما يحس أنه زائف ومملوء بالنفاق فى المثل العليا القديمة مثل الجمال والانسجام والوقار وحين يلفت الأنظار الى ما فى شطر كبير من الحياة البشرية فيما دون

(*) انظر فى شرح ذلك كتاب « القياصرة القادمون » ترجمة الاستاذ أحمد نجيب هاشم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر) (المترجم جاويد)

السطح من قبح وشر وبؤس وألم ، انما يتابع حتى النهاية عنصرا جديدا فى التقاليد الغربية منذ عهد الفلسفة الاغريقية : هو عنصر الحقيقة العلمية والواقعية الأمينة .

وهناك بطبيعة الحال خطر ، فى ألا يتمخض الفيضان المربك المؤلف من أساليب وايديولوجيات متنافسة سواء منها ، المحلية والأجنبية ، الا عن انتقائية عقيمة وموت ثقافى فى نهاية المطاف . ويعتقد كثير من المؤرخين أن اضمحلالا ذريعا فى الخلق (الابداع) الفنى يمد أطنابه فى هذه الأيام بالمقارنة الى الثلث الأول من هذا القرن . وتظهر فى بعض الأحيان أحداث تثبت صدق نبوءات شبنجلر الرهيبة . ولكن هيهات لنا التأكد من أن الانتعاش لن يعقب ذلك الركود كما فعل آنفا . أجل ان العمل العظيم الذى على القرن التالى أن يقوم به ، بمجرد أن يستتب الاستقرار السياسى الدولى ، هو انتاج توليف جديد مرن من الفيض الطامى من العناصر الثقافية المختلفة التى تنهمر الآن معا . على أن هناك فوق خطر فرط كثرة التنوع ، خطرا مضادا ينحصر فى محاولة تخليد أنماط الأسلاف الضيقة المقيدة للحرية ، وافتراض أن ثقافتنا ينبغى أن تنمو داخل هذه فقط والا فلتتحطم بددا وتموت وهذا من شأنه أن يؤدى الى الشعور بالخوف والكراهية نحو كل ما هو أجنبى من أنواع الفن والايديولوجيا .

وتجنح نظرية كروبر حول القوالب والصيغ الثقافية الى أن تدل على أن الثقافة لا تكاد تبدأ المضى فى خط معين للتطور الفنى حتى تلتزم بذلك الخط التزاما طوال أيام حياتها كلها . وأن كل العباقرة الذين يمكن ظهورهم والذين لا يستطيعون أو لا يرضون التلاؤم وتلك الثقافة محتوم عليهم الفشل والاحباط . وكل محاولة لتوسيعها وتنويعها باجراء التجارب المفرطة الاتساع أو بادخال سمات من ثقافات وفترات أخرى ، لا بد أن تفضى حسبما ترى تلك النظرية ، الى اضعافها وتخفيف أثرها ، وعلى أحسن الفروض ، يستطاع اضافة « مواد » جديدة تنتظم فى الأنماط

الأساسية ذاتها • « ان أسلوبا مصقولا وناضجا فى فن النحت ، قد قارب الاستنفاد بحيث لم يعد فى امكان الأجيال الجديدة أن تطوره تطويرا مجديا » (ص ٧٨٢) • واذ تبنى كروبر هذا الاعتقاد « القدرى الجبرى راح يحميه بتجاهل الأمثلة السلبية مثل عودة القوة الى فن نحت القرن العشرين بفضل ضم سمات اليه من الأساليب الافريقية البدائية وغيرها ، وان كروبر وشبنجلر ليتجاهلان القدر الهائل من التطور الانتقائى والتراكمى فى الأساليب والتقاليد ، الذى ينقل الأشياء من كل فترة وثقافة الى التى تليها • فأما كروبر ذاته فكان أشد تحررا وتفاؤلا ، وأشد حرصا وأخذا بمبدأ التجربة من أن يقع وقوعا تاما فى وحدة الحتمية المتطرفة ، سواء أكانت من الطراز الدورى أم التطورى• وكان فى كثير من الأحيان يداعب فكرات هيجل وشبنجلر ، ثم يعود فينسحب قبل أن يصدق عليها تصديقا كاملا • ولكن نظريته فى الصيغ الثقافية تظل مع ذلك مائلة نحوهما نوعا ما ، وذلك بسبب غموضه فى موضوع العلل ، الى جانب تأكيده على الطابع الحاسم لقوة الأنماط المبكرة والصفة الدورية للأساليب• ويمكن ضم عناصر الصدق فى نظريته الى تعددية أرحب نطاقا ، والى قدر أكبر من الاعتراف بالواقع والقيمة المحتملة للتغير الجدلى والتطور التراكمى فى الفنون •

ان هذه المعالجة التعددية لتفترض أن الأحداث الثقافية الكبرى ترجع دائما الى أنواع مختلفة من العوامل • أما فيما يتعلق بالفترات الخلاقة فى الفن فيبدو أن العوامل البيئية هى الأسباب الكثيرة الاحتمال ولكن لا يمكن بحال اسقاط العوامل الوراثية مقدما •

والآن لنعد الى القاء نظرة على بعض العوامل الأخيرة • ولا يخفى أن نظرية عدم التكافؤ بين الأجناس ـ أى نظرية الفروق العنصرية فى العبقرية الممكنة ـ لا تقابل فحسب بالتفنيد فى الوقت الحاضر ، بل انها لو صحت فعلا فانها لا تفسر لماذا يمكن أن يكون الجنس نفسه خلاقا فى بعض

الأزمان ولا يكون كذلك فى أخـرى • ولكن العوامل الوراثيـة ليست بالضرورة عنصرية Racial ، أجل اننا نلجأ اليها دوما لتفسـير الفروق الفردية فى القدرة العقلية • « فالعبقرية مطبوعة لا مصنوعة » كما أن « العبقرية لا يمكن أن تعلم » ، فلماذا اذاً ينبغى لنا أن نخـرج تلك العوامل الوراثية من مجال بحثنا أثناء تفسيرنا للفروق الاجتماعية الجماعية ؟ ونحن هنا لا تعنينـا الفـروق العنصرية بقدر ما تعنينا الفـروق السياسية والاجتماعية ، فنهتم مثلا بعظمة الاغريق وفلورنسـا ، ولا نعنى بالعناصر والفروق العنصرية الكبيرة فيهمـا وحولهمـا ، ومن المؤكد أن منطقة أو مدينة معينة أو قطرا بذاته ، ربما اجتذبت اليها أفرادا متفوقين مع عائلاتهم (حينا من الدهر) بما تقدمه اليهم من مغريات اجتماعية واقتصادية• فان البندقية وأسبانيا استطاعتا ابان ازدهارهما أن تجتذبا كثيرا من خيرة فنانى العالم وصناعه المهرة • وربما تهيأ لذريتهم رفع المستوى الوراثى الى حين• وبعد انقضاء بضعة أجيال اجتذبت أماكن أخرى بعض هذه السـلالات • اذ أنه متى فقدت مدينة رفعتها السياسية والاقتصادية ، غادرها كثـير من فنانيها ومفكريها الى أماكن يرجون منها خيرا أكثر ، ومن ثم خرجوا من أثينا الى الاسكندرية وروما ، وانطلقوا من روما الى بيزنطة ، ومن بيزنطة الى البندقية وأسبانيا ، ومنهما الى باريس وانجلترة والأراضى المنخفضة• وقد ظل المهندسون المعماريون وحذاق الصـناع طوال العصـور الوسطى وعصر النهضـة يجوبون مختلف الأقطـار التماسا للعمل فى الكنائس والمشروعات الأخرى الباهظة النفقات • وفى ألمانيا قبل هتلر كانت طائفة المعماريين فى معرض الفنون الجميلة (Bauhaus) تجتذب اليها نخبة كريمة ونابهة من الفنانين الأجانب • فانتقل كاندنسكى من الروسـيا الى ألمانيا ثم دلف الى باريس • على أن مثل هذه التحركات مؤقتة وترجع فى المقام الأول الى عوامل اجتماعية اقتصادية ، ولكنها تؤدى أيضا الى تغييرات فى التكوين الوراثى بقـدر ما يتمكن الفنـانون والعلمـاء المهاجرون من

اصطحاب عائلاتهم معهم أو تكوين عائلات يتصاهر أعضاؤها مع السكان المحليين •

وكانت نظريات التاريخ بألمانيا النازية ترفع شعار « النقاء » العنصرى متخذة منه مثلا أعلى • وقد تجاهلت ما اشتهرت به ألمانيا من خلائط عنصرية ، ثم راحت تنعى على أعدائها أنهم « هجناء » ، ولم تستخدم نظرية المذهب العنصرى فى تفسير الفوارق فى القدرة فحسب بل فى فروق الأسلوب أيضا كما حدث فى عقد المقارنات بين الفن النوردى وفن البحر المتوسط • ولعله يشوقنا فى هذا الصدد أن فيلسوفا ألمانيا آخر للتاريخ هو هرمان شنيدر الأستاذ بجامعة ليبزج (١) ، قدم فى مطالع القرن العشرين نظرية عنصرية تدور حول الحقب الخلاقة وهى مضادة لنظرية النازى على خط مستقيم • فبدلا من النقاء العنصرى اعتبر الاختلاط العنصرى والقومى السبب الأساسى فى الازدهارات الثقافية ، وقد ذهب الى أنه بعد حوالى خمسمائة عام من كل عملية كبرى لاختلاط الشعوب تظهر فى غالب الأحيان فترة خلاقة • وقال : « ويعقبها فى أية حضارة مديدة الأجل دور ثورى رومانتيكى وازدهار ثان• وفى امكان الاختلاطات العنصرية الجديدة، مثل التى تكرر حدوثها بمصر والهند والصين ، أن تنتج انفجارات متكررة من القدرة الخلاقة » • وقد دعم شنيدر نظريته ، باحالات تفصيلية الى تواريخ الفترات الخلاقة بكل الحضارات الكبرى بما فى ذلك الحضارات الشرقية • وكانت نظريته هذه واقعية طبيعية لا تنطوى على أى مبدأ حيوى ولا غائى ، ولا تشمل أية حتمية متأصلة تقوم على امتداد خطوط أسلوبية محددة النوع • ولذا فهى من بعض النواحى مستساغة أكثر من وجهة النظر العلمية من نظريات شبنجلر وبرجسون • وتبدو بعض الفترات التاريخية كأنما تؤيدها ، وذلك كالفترة الممتدة بين الفتح النورماندى ومولد

---

(١) انظر Philosophie der Geschichte (برسلاو ١٩٢٣)
وانظر « Die Kulturleistungen der-Menschheit » (ليبزج ١٩٢٢)
و « The History of World Civilization » فى مجلدين : نيويورك ١٩٣١) ••

شكسبير ، ولكن كما هي العادة في تلك النظريات يتم اغفال الأمثلة السلبية وتقحم الحقائق عنوة في اطار مصطنع من المراحل والفترات المتسقة. وهذه النظرية - شأن نظرية شبنجلر - مملوءة بضروب القياس التمثيلي الحافل بالايحاء ، وتستحق من الاهتمام قدرا أكبر مما لقيته .

ومن المؤكد أن اختلاط الأجناس والأمم لا يعقبه الابداع الثقافي دائما . ذلك أن العامل المميز لا بد أن يكمن - كما هو في حالة الأفراد - في انتقاء وامتزاج من نوع خاص للموروثات (الجينات) لا في الامتزاج في حد ذاته . ويبقى على العلماء بعد ذلك أن يكتشفوا كيف أن أي امتزاج للعوامل يمكنه أن ينتج فترة خلق وابداع في تاريخ شعب معين سواء أكان منحدرا عن أصل نقي نسبيا أم مختلط ، وكيف يمكن ذراريه أن ينحدروا (كما فعل بعض العرب والمايابويين) الى التردي في فترة طويلة من الاضمحلال الثقافي . فهل تعد العوامل البيئية كالفتح الأجنبي تعليلا كافيا يفسر ما يلم بالأمة من ازدهار وذبول أم أنه ينبغي لنا أن نفترض وجود بعض تغيرات مؤقتة في التركيب الوراثي للجماعة ؟.

وقد أصبحنا نألف على نحو بالغ ، المؤثرات المدهشة الطويلة المدى في العلم الحديث بحيث انه حتى أشدها جموح خيال ، ربما استحق منا شيئا من انعام النظر . فقد أشار بعض العلماء مثلا الى أن البقع الشمسية وغيرها من الظاهرات الطبيعية ، ربما كان لها أثر مؤقت على الطاقة البشرية ، وربما جاء ذلك نتيجة لتغيرات تلم بالنشاط الاشعاعي ، وهو أمر لم يقم عليه دليل . ومن المفروض أن تؤثر مثل هذه المؤثرات في بعض أصقاع الأرض دون الأخرى في وقت معين وأن يكون لها أثر حافز بوجه خاص من الناحية الثقافية . على أنه مما يعد أقل جموحا في الخيال أن نومىء الى أن العوامل الفسيولوجية (الوظائفية) اللاوراثية ، كنوع الغذاء ، مثلا ، ربما أثرت في الطاقات الخلاقة للجماعة أو لطبقة داخل تلك الجماعة . فان مرضا كالملاريا قد يصبح متوطنا لمدة قرون

بمنطقة معينة وبذلك يقلل من الطاقة الممكنة حتى يتم التغلب عليه ، ويمكن للأوبئة الكبرى ، كالموت الأسود مثلا ، والهجرات والغزوات المدمرة مثل غزوات المغـــول والحروب الطويلة الأمد كحـرب المئة عام ، أن توهن الطاقة البدنية وتدمر النظم الثقافية على نطاق واسع • فالذى يبدو فى ظاهره كأنما هو اعياء أسلوب ، أو « موت احـدى الثقافات » ، ربما كان راجعـا بصفة رئيسية الى مثل تلك الأحداث •

ولا يخفى أن البيئة الطبيعية : أعنى المنـاخ والتوبوغرافيا (الطبيعة الجغرافية للمنطقة) والموارد الطبيعية وما ماثلهـا ـ ذات قدرة تفسـيرية محدودة • ونظرة واحـدة تدلك على أن عـددا لا يحصى من الجماعات الاجتماعية تسكن مناخات متشابهة فى المناطق المعتدلة وشبه المدارية ، ومع ذلك فانهـا تطور ثقافات بالغـة الاختلاف وتنتج انبجاسـات خلاقة ـ ان فعلت ذلك اطلاقا ـ فى أوقات مختلفة • وتحدث ظاهرات ثقـافية مماثلة فى مناخات مختلفة • بيد أن التغير الفزيائى الهائل ، شأن ظهور الأنهار الجليدية وانحسـارها ، بما تحـدثه من أثر فى حيـاة النبـات والحيوان والانسان جميعا فى المناطق التى تحدث فيها تلك الظاهرة ، لا بد أنه قد أحدث أثرا فى الثقافة أيضا • ومن ثم تحدد طرز ومراحل التطور الثقافى قبل التاريخى على أساس هذه الفترات • ويلاحظ أن قلة الفرص الفيزيائية للدخول الى أستراليا وأمريكا (عن طريق جسور أرضية مؤقتة) كانت ترتبط ارتباطا كبيرا بالتطور الثقافى لدى الجماعات المهاجرة بتلك الأماكن •

ويبدو أن تقلبات الثراء ازدهارا وكسادا ، والنفوذ السياسى لدى جماعة اجتماعية مرتبطة ارتباطا ايجابيا بالانتاج والاضمحلال الفنى • أجل انها فى حد ذاتها لا تعتبر ضمانا يكفل جودة ماهية الفن وكيفه ، كالذى حدث مثلا فى الامبراطورية الرومانيـة وحـدث حتى الآن فى الدول الشيوعية الحديثة ، بيد أن من العسير العثور على فترة فنية عظيمة لا تقوم الى حد ما على ثراء طائل وسـلطان قوى • ولا ننسى أن الفن فى أثينـا وفلورنسـا

والبندقية وأسبانيا وهولندة جاء في أعقاب تضخم الثراء والسلطان القومي ، وأنه اضمحل يوم اضمحلا • وواضح أن هذين العاملين يوفران الوسائل الاقتصادية اللازمة لانتاج الفن واستيراده ، فهما يجتذبان الفنانين الأجانب كما يتيحان الفرص لظهور صفوة ممتازة من رعاة الفن ونصرائه المثقفين ، رسميين كانوا أم خصوصيين • وهما يقدمان حوافز للفن تجيء في صورة موضـــوعات Themes دينية ودنيوية ينبغي تمجيدها التماسا المبركات الالهية وارتفاع المكانة وبث المبادىء في عقول الجمهور ، الى غير ذلك من الغايات المعلومة• على أن آثارهما النافعة للثقافة كثيرا ما تبدو عرضية زائلة• ذلك أن روعة الثراء والسلطان المفـاجيء قد تتبخر وتذهب بددا بينمـا يتفشى الفساد والشقاق • وتتكاثر المشكلات العسكرية والسياسية ، ومن ثم قد يضعف الميل الى انفاق الكثير من المال والطاقة على الفن •

وكثيرا ما يظهر تعاقب ممـاثل بعد ثورة اجتمـاعية • ولو استعرضنا تواريخ فرنسا والمكسيك والروسيا لتجلى لنا فيها جميعا انطلاق عظيم في الطاقات والقدرات البشرية بعد ثوراتها ، فيعمد القادة الجدد وهم في نشوة النصر الأولى وربما بعد اعمال شيء من التدمير في الفن الذي كان يمجد النظام القديم ، الى تأكيد المثل التحررية الليبرالية وتشجيع وسائل التعبير عنها بأشكال جديدة في الفـن • وهنا قد يجـد قسـم ضخم من الطاقة المحررة طريقه الى الفنــون ، منتجا موجـة صغيرة أو كبيرة من الانتـاج الأصـيل • على أن الدور المتكرر الذي يعقب الثـورة لا يلبث أن يجيء سريعا (١) ، فان المثاليين التحرريين الذين أطاحوا بالنظام القـديم يلقون هم أنفســهم نفس المصـير على يد رجـال لا يقلون عنهم قسـوة ولكنهم يفوقونهم في الطابع العملي والذكاء العنيد الواقعي • وقد تنهار الحرية أمام الأوليجاركية أو الدكتاتورية والدعـوة الى التضـامن والنظام • وعندئذ

---

(١) عن مزيد من التفاصيل حول أحداث الفن بعد الثورة المكسيكية ، انظر الفصل المعقود بعنوان « الفن الحديث والمشاكل الاجتماعية » في كتاب : (Art Education) « Its Philosophy and Psychology » تأليف ت . مونرو (١٩٥٦) ص ص ٢٧٤ ع٠ع •

يعتبر الفن المطلق الحرية خطرا ، وفى مقابل ذلك يستخدم الفن على نحو مطرد وسـيلة لتقـوية النظام الجديد ويخضع تبعا لذلك لنظام صارم وتحول الأرصدة المالية والقادرون الأكفاء من الرجال من الفن الى شئون الادارة والصناعة والتسليح • وهذا لا يضعف فقط الانتاج الفنى ولكنه يعكس الاتجاه التطورى الرئيسى من التأكيد على الأهداف النفعية الأساسية الى التأكيد على ضروب الترف والبذخ الفنية والفكرية •

وفى العصور الحديثة قامت بفرنسا سلسلة من الثورات كانت ضرورية للانتقال بالبلاد من النظام الملكى الى نوع من الحكم الديمقراطى ، وان كان هذا الأخير لم يعد آمنا بعد • ولكن كانت تعقب كل انتصار على القوى الأجنبية أو المضادة للثورة موجة ابتكار فنى قصيرة الأمد • وبلغ الأمر أن اندحار فرنسا أمام بروسيا فى ١٨٧١ ، وهو اندحار كان من الممكن أن ينزل بثقافتها أفدح النوازل ، أعقبه تغيير تحررى آخر للحكم ثم موجة أخرى من الرخاء والتألق الفنى • كذلك تمخضت السنوات التى أعقبت الثورة الروسية مباشرة (١٩١٧) وسقوط الملكية الألمانية عن حركات طليعية ناشطة فى فنون هذين القطرين •

والحق ان الازدهار الفنى يمكن أن يحدث فى أى من الطرز أو المراحل الكبرى للتطور السياسى • والانتقال الى طرز أو مرحلة أرقى عن طريق الثورة أو أى طريق غيرها ، لا يضمن زيادة فى الطاقة الخلاقة • فان زيادة من هذا القبيل يمكن أن تظهر فى ظل حكومة عسكرية استبدادية ، أو هرمية طبقية اقطاعية ، أو حكومية دينية كهنوتية ، أو جمهورية أرستقراطية أو ديمقراطية دستورية • ويكشف تاريخ مصر وفارس وأثينا والبندقية وروما وفرنسا عن كل هذه الأنواع وعن اطارات اجتماعية أخرى للازدهار الفنى •

ولا يبدو أن توافر قسط كبير من حرية الفرد فى التفكير والتعبير ، أو اقامة العدالة الاجتماعية وتوطيد دعائم الديمقراطية ومراعاة التوزيع

العادل للثروة ، كانت شروطا ضرورية للازدهار الفني في جملته مهما تكن هذه الأمور مرغوبة في نطاقات أخرى • حقا يبدو أن حدا أدنى معينا من هذه الشروط ضروري فعلا لاتاحة الفرصة لتطوير طبقة محترفة قوية ناشطة من الفنانين والمفكرين الذين لا ينذرون أنفسهم كلية للحرب والسلطان السياسي • وقد ظل هؤلاء حتى الأزمنة الحديثة يظهرون عادة من بين أفراد طبقة عليا أو وسطى • ومعظم الفنانين يحتاجون على الأقل الى الوسائل الأساسية لحياة صحية سليمة فردية وعائلية ، والى شيء من احترام الذات والتقدير ، والى أدوات ومواد ووقت ومعونة للقيام بعملهم• وينبغي ـ ان كان يراد للتجديد أن ينمو ويتطور ـ ألا يكون هناك دخلاء يملون عليهم في صراحة تامة شكل عملهم الفني أو أسلوبه • ولكن حدث في الماضي ، أن الدخلاء كثيرا ما كانوا يحددون لهم من وما ينبغي لهم تمجيده ، وفي أي قالب مقبول من الرمزية يعملون • ومعلوم أن كثيرا من الحقب الكبرى في الفن ، استظلت بملكيات مطلقة بلغت فيها الحرية الفردية حدها الأدنى وتعرض فيها من يبدى أي انحراف عن الدين الرسمي للدولة لعقوبة الاعدام • وربما أحس الفنان بالقناعة والرضى ان هو استطاع تقبل ما يملى عليه عن طيب خاطر واقبال مخلص ، وان هو كان يؤمن باخلاص صادق ملء فؤاده بالنظم الدينية والخلقية والاجتماعية التي تتضمنها تلك الاملاءات • ولكن كثيرا من عظماء الفنانين انطوت صدورهم على وجدانات متصارعة ازاءها ، وساعد تعبيرهم عن انشقاقهم في الفن على اضفاء شهرة خالدة عليهم• ونذكر من أمثال هؤلاء يوريبيدس ودانتي وميكلأنجلو وسرفانتيز وروسو وبيرنز (Burns) وكيتس وشلي وتولستوي • أما فرجيل وتيتين وفيلاسكويز وروبنز وباخ ، فيبدو أنهم اندمجوا في سهولة ويسر نوعا ما مع بيئاتهم الدينية والاجتماعية وذلك على الأقل أثناء الفترات الهامة من حياتهم •

وربما اتجه عدم المساواة البالغ في الثراء والسلطان والامتيازات الى تشجيع تركيز الجهود والقدرات في أنواع معينة من الفن ولا سيما حينما

يكون للحاكم أذواق فنية خاصة • وقد تتعايش هذه الأذواق جنبا الى جنب مع القسوة والفساد الخلقي ، وسوء الادارة الحكومية في نواح أخرى ، وحالة نيرون خير مثل على ذلك • فان أنواع الفن التي يغلب احتمال نموها في ظل ظروف كهذه ، هي الخاصة بالترف الفاجر ومظاهر الأبهة ، وتمجيد الحاكم وآلهته التي ترعاه • وتشمل طرزا معينة من فن العمارة والأثاث والزخرفة والثياب والجواهر والتصوير والنحت والموسيقى والرقص والقصائد والملاحم الشعرية ورقص الباليه والمهرجانات •

ولا ينتظر من نظام حكم من هذا القبيل أن يشجع التعبيرات الفنية عن المثل العليا مثل الانسانية والمساواة أو المشاركة في الثروات أو الفقر الارادي أو الزهد ، فإن هذه أفكار خطرة تكمن فيها بذور الثورة شأن البوذية المبكرة وتعاليم المسيحية • وكثيرا ما عمد المحنكة الدهاة من الحكام ورجال الدين في أنظمة الحكم القديمة الى اتخاذ خطوات للانحراف بقوتها الثورية الى مسالك ودروب فنية ودينية جانبية بما في ذلك عبادة شخص المصلح بعد وفاته (١) • والفنون بوصفها وسيلة للعبادات والمناسك ، يمكن أن تلهمها وتحفزها الثورة الجديدة في الأفكار والرموز الجديدة المعدة لمعالجة فن التشكيل الأيقوني(Iconography) • وفي نفس الحين فان الطبقية السياسية والكهنوتية التي تناصر الفن الجديد يمكن أن يدعمها التوليف الجديد ويطور مركزها • وقد يحدث الفينة بعد الفينة أن الحاكم نفسه ـ شأن أشوكا ببلاد الهند ـ يتبنى المثل الانسانية الجديدة ويحاول أن ينفذها ، على أن من المؤكد أن ذلك لن يكون الا بصفة مؤقتة في بادىء الأمر ، وقد يحدث أحيانا كذلك أن تطيح الثورة بالنظام القديم ، بيد أن خمسة وعشرين قرنا لم تكف لوضع أخلاقيات المذهب الانساني على أساس اجتماعي وسياسي وطيد •

ويمكن أن يكون كل من طرز التنظيم الاجتماعي والسياسي على درجة

(١) أنظر الفصل بعنوان «المفتش الكبير» في قصة «الأخوة كارامازوف» لدوستويفسكي•

من المرونة تفسح المجال لتشكيلة كبيرة من التطورات الثقافية ، على أنه ليس هناك ترابط مضبوط متبادل بين هذه الطرز السياسية وبين أساليب الفن أو درجات القدرة الخلاقة ، فكما رأينا ، يتوقف الشيء الكثير على التقاليد الثقافية التى ترثها الأمة وتحتفظ بها داخل اطارها السياسي • ففى نظم الحكم التى هى أكثر استبدادا وأوتوقراطية تتوقف الأمور على الخلق الشخصى للحاكم وكبار معاونيه بقدر أكبر مما تتوقف عليه فى حالة ملكية مقيدة أو جمهورية ديمقراطية • فان نظاما أوتوقراطيا للحكم ، صغيرا كان أم كبيرا ، يمكن أن يكون قاسيا وظالما فى وقت من الأوقات ، مركزا جهوده على العدوان فى الخارج واستغلال جماهير الشعب فى الداخل ، ويكون فى وقت آخر خيرا محسنا ومستنيرا وانسانيا ومشجعا لأشكال الفكر الجديدة • وتعطى سير أباطرة الرومان المجال كله ، من السلوك الشائن السفيه الى الأعمال الانسانية التى تنم عما فى الطبيعة البشرية من نبل رائع ، أى ابتداء من كاليجولا وايلاجابالوس الى هادريان وماركوس أوريليوس • وكثيرا ما يحدث أن ملكا فيلسوفا يخلفه آخر أحمق أو ذو مزاج سادى • واذا أحرزت المثل العليا التحررية عددا ضخما وقويا من الأتباع ، فربما تولدت عن ذلك ثورة اجتماعية وغيرت كيان الدولة بأجمعه الى ما هو أفضل أو أسوأ جالبة معها طوفانا من المشكلات الجديدة •

وتستطيع الملكية المستنيرة ونظم حكم الاقطاع ما بقيت قائمة ألا تقصر رعايتها على التأييد المستمر للفنون المترفة التى تزدهر أيضا فى ظل الطغيان بل تعمل كذلك على ارتقاء المذهب الطبيعى والمذهب الانسانى فى الفن • ويمكن أن يشمل هذا اهتماما رحبا مليئا بالعطف على الحياة والطبيعة كلها ، وعلى الحياة والناس من كل نوع وطبقة • قال تيرينس* : « لا أعتبر شيئا بشريا غير ذى أهمية عندى • » ويلاحظ أن أبوليوس وموتانى

(*) تيرينس : Terence (١٩٠ ــ ١٥٩ ق • م) شاعر ومسرحى رومانى من أصل قرطاجى • (المترجم)

وبوكاتشيو وشكسبير وسرفانتيز وموليير عاشوا جميعا في دول ونظم حكم استبدادية الى حد ما • والحق أن الصورة الذهنية لتوقع معالجة انسانيـــة للفن ـ متحررة من قبضة القيود القديمة التي فرضتها الايديولوجيـــة والأسلوب ـ يمكن أن تحدث من البهجة والانعاش ما تحدثه في الأنفس النظرة الأولى الى أرض موفورة الخيرات باعثة على الاقبال لم تطأها من قبل قدم مرتاد • وما أن تبدأ هذه المعالجة الانسانية ، حتى يصـــبح من العسير ايقافها • وأشد الفنون والطرز قدرة على الاستفادة من تحرير الفكر الانساني النزعة هي عادة ، الدراما (المسرح) والقصـة والقصيد الغنـائي والمقالة والتصوير والنحت •

والظروف الموائمة لاحداث فترة خلاقة انما هي ـ علاوة على الثروة والسلطان وشيء من الدعم الاقتصادي للفنون ـ وجود تقليد محلي لـكل ما تم فيها من انجازات سابقة ، فان قمة عالية خلاقة لا تنبثق فجأة من تربة خالية تماما من الفن • ولا بد أن يكون هناك اهتمام متطور بالفنون واحترام لقيمها وركيزة من براعات فنية وأساليب مخلية • وتلك حال كانت قائمة في البندقية في القرن السادس عشر ، كما تتجلى مثلا في كنيسة القديس مارك الكبرى ؛ كما كانت قائمة بأثينا بوصفها مركزا لفنون النحت والعمارة والشعر والدراما قبل بريكليس بزمن بعيد • ومتى توافرت تقاليد تمهيدية من هذا النوع ، لا تعود هناك حاجة الا لقدر أقل من الثراء والســـلطان السياسي • ومتى امتنع وجود تلك التقاليد فقد تستخدم هذه الموارد في أوجه أخرى • فلم يكن الفن بدعة جـــديدة في أسبانيـــا ولا الأراضي المنخفضة قبل القرن السابع عشر ، ولا في روما قبل عهد أوغسطس ، ولا بلاد الصين قبل أباطرة أسرة تانج •

ويعتبر كتاب « حكاية جنجي Tale of Genji » الذي ألفته السـيدة موراساكي* مثالا للاهتمام الانساني المهذب بتحليل الخلق والشــخصيات

(*) السيدة شيكيبوموراساكي (ح ٩٧٨ ـ ١٠١٥) الكاتبة اليابانية وقصتها هذه هي أقدم رواية يابانية راقية • (المترجم)

وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقات العاطفية الدقيقة بين الجنسين • وهى قصة تبدو مدهشة وسابقة للأوان بالنسبة لزمانها • وهى تصور فى وضوح تام البيئة الاجتماعية الأرستقراطية كما تعبر عن مذهبية ايديولوجية مناسبة • وتلقى هذه القصة رواجا لأمرين : أولهما ما كانت عليه القصص الخيالية السابقة والفن الزخرفى من مستوى منحط اختفى معظمه ، والثانى : اقبال المعاصرين على استيراد الفن والثقافة الصينية بما فى ذلك الآراء البوذية والكنفوشيوسية • وبفضلها أعفيت الكاتبات ، فى نفس الوقت ، من الحاجة الى وجوب الكتابة بالأسلوب الشكلى الأدبى الصينى الطنان • وكل هذه العوامل الخارجية تخفق كالمعتاد فى تفسير الفرق الهائل بين المقدرة المتوسطة السابقة وبين العبقرية الفائقة • ولتفسير هذه العبقرية ينبغى لنا أن نلجأ الى الفرض الغامض بشأن القدرة الفطرية • فلم يكن كل ما فى بيئة الكاتبة موراساكى موائما ، اذ أنها هى نفسها كانت موضع السخرية وسميت باسم السيدة سجلات Lady Annals لما ظهر منها من اهتمام بالكتب والكتابة• فما الذى منحها القوة والقدرة على أن تكون مختلفة عمن عداها ؟

وجدير بالذكر أنه لا يمكن للثروة ولا السلطان ولا التركيب الاجتماعى ، ولا ثلاثتها مجتمعة ، أن تحدد الماهية أو الأساليب والأنماط المميزة التى ستنمو على يد ثقافة ما أو عبقرية ما • فلتفسير هذه ينبغى أن نعتمد على مركب من القدرة الفطرية مع محددات معينة فى التراث الثقافى للجماعة من حيث النواحى الفنية والدينية والفكرية والتكنولوجية وغيرها مما يتصل بها • ويمكن لهذه العوامل الخارجية أن توفر مواد الفن وأدواته المادية منها والفكرية على حد سواء بالاضافة الى مقترحات بشأن الأسلوب •

ان نظرة استعراضية الى الفترات المبدعة بوجه خاص فى النمو الثقافى ، كتلك النظرة التى قام بها كروبر ، لتحسن صنعا ان هى شملت سلسلة كبيرة من طرز الفن وأساليبه ، بالاضافة الى النظريات الفلسفية والعلمية • ونحن حين تساءلنا عن السبب فى ظهور تلك الفترات كنا فى

جل شأننا نفكر في الفن بصفة عامة لا في أي نوع معين من الفن . على على أن هذه النزعة ليست فوق التحدي والمعارضة ولا هي قوية قوة ساحقة. مختلفة وترجع الى أسباب مختلفة الى حـــد ما . وهي تعبر عن حوافز مختلفة وتقوم بوظائف سيكولوجية واجتماعية مختلفة وتهدف الى غايات وقيم مختلفة . وكما لاحظنا من فورنا ، يمكن أن تزدهـــر فنون الترف الارستقراطي ، فنون التباهي الأنيق والمظاهر والتسلية اللطيفة في ظـــل ظروف اجتماعية اقتصادية تنطوي على قدر كبير من الظلم وعدم المساواة مع الكدح المضني والانخفاض في مستوى المعيشة لدى الصناع المتواضعين الأذلاء . على أنه من ناحية أخرى يلاحظ أن قيام طراز من الفن يتسم بمحبة الخير والطابع الانساني ، ويعبر عن احترام للكرامة الانسانية وعطف رحيب على الفقراء وامتداح التضحية الزهدية من جانب الأغنيـــاء وذوي السلطان ــ يقتضي ضمنا وجود تقاليد للاصلاح الخلقي كتلك التي تجلت في تقاليد التاويين والبوذيين والاسينين* الأوائل والمسيحيين البدائيين . ويمكن أن يبدأ ذلك الطراز في النمو في دولة أوتوقراطية استبدادية ولكنه ان ظل على ذلك طويلا فلا بد أن يتغير النمط الثقافي الكلي تغيرا جسيما . ذلك أن كلا منها يؤثر في الآخر .

وقد ينتقل المرء في نظرته الاستعراضية الى اجراء مقارنة بين الفنون والأساليب موضع البحث ، وبين السحر البدائي وما تمخضت عنه الديانة البدائية من تعدد الآلهة ، وبين الاحتـــفالات المدنية والتـــأمل البـــاطني الانفرادي ، وبين الوطنيـــة والثورة وبين الدعاية الدينيـــة والتجـارية والعسكرية ، وكذلك أيضا بين أحلام اليقظة المثيرة المليئة بالأماني والرغبات التي تساور سكان المدن حين يخلدون الى الحياة الراكدة فيها ويعزفون عن الترحال . وكل هذه وغيرها من الطرز اذ تعبر عن حاجات مختلفة ودوافع مختلفة اجتماعية وفردية معا ، تنبثق عن مجموعات من الأسباب تتفاوت الى

(*) الاسينيين (Essenes) جماعة من زهاد اليهود ظهرت قبل المسيحية
(المترجم)

حد ما • وليس من الضرورى أن تجىء موجة خلاقة فى أحد الطرز فى نفس زمان ومكان موجة أخرى فى طراز آخر • بل الواقع أن الطـرز المتنوعة كثيرا ما تتصارع وتهاجم بعضها بعضا ، كما يحدث عندما يندد دعاة الفقر باسراف الأغنياء وولعهم بالمظاهر الشـكلية ، أو عندما تحـاول الحكومات تحريم أغنية ثورية • وهكذا قد تكون الظروف المواتية للخلق والابداع فى نوع من أنواع الفن ، غير مواتية لذلك فى أنواع أخـرى • واذاً فلا بد من اجراء اختيار ومفاضلة بين المجموعات المتنافسة من القيم كمظاهر البذخ الفاخر والتقوى البسيطة ، أو بين حصول احدى الطبقات على نصيب موفور من المتعة وحصـــول الجميع على نصيب معتدل منهـا • والعادة أن تتم هذه المفاضلات بطريقة لاشعورية الى حد ما • ويحتـــدم النزاع حينا من الدهر ولا يمكن الوصول أثناءه الى تراض أو توليف بين أطرافه •

وتعبر بعض أنواع الفنون ، كما هو الحال فى العصور الوســـطى المسيحية ، عن خيالات مبنية على الرغبات والأمانى حول الحياة الآخرة ، وهى أوهام تنبع الى حد ما عن احساس بخيبة الأمل وعميق سخطهم على دنياهم وزمانهم • على أن فى الامكان تخفيف ذلك السخط بالاصلاحات الاجتماعية والتقدم التكنولوجى • وقد ذهب بعض رجال التحليل النفسى الى أن الفن بأجمعه ينبثق عن نوع من الفشل والسخط يلم بالفنان ويدفعه الى انجازات وهمية • ولا شك أن فى هذا شيئا من المبالغة ، ولكن من المحقق أنه يحدث فى بعض الحالات ، ومن ثم فهـــو ليس البتة بالسبب الوحيد ، على أن ازالة أسباب السخط ، على المكان والزمان ، بقدر ماتكون حافزا فعليا ، قد تضعف الدافع نحو أنواع معينة من الفن •

ويصح أن بعض أنواع الأمراض البدنية والعقلية قد تســـاعد على توجيه شطر غير عادى من طاقات الفرد العقليـــة والعاطفية الى ســبيل من سبل التعبير الفنى حيث تستنفد بشدة وسرعة ، وربما ساعدت الاحباطات

والصدمات التي تحدث في بعض الأنواع السوية من الخبرة البشرية على اعادة توجيه طاقات الفنان الى بديل فني آخر • وفي كل تلك الحالات قد يعود اصلاح سببها بمنع الابداع الفني أو اضعافه ، وذلك على امتداد خطوط معينة على الأقل • وليس معنى ذلك أن جميع أنواع الفن تسببها الأمراض ولا أنها تصاب بالضرر لو جعل العالم مكانا أفضل وأصح• فان أنواعا أخرى قد تزدهر بدلا من الأولى • وحتى لو لم يحدث ذلك فان التضحية قد تكون من بعض وجهات النظر جديرة بأن تبذل •

وعندما تسم النظرة العالمية العلمية الواقعية الطبيعية بميسم الزيف كثيرا من المعتقدات الدينية التي أسست عليها خيالات الماضي الفنية الجامحة، فانها تنزع عندئذ الى جعل ذلك الفن غير مقنع كما تضعف ماله من قدرة على الحفز ، ولكن تبقى هناك أسس أخرى للاعجاب بالفن الديني الماضي• غير أن هذه الأسس ليست من الكفاية بحيث تشجع تطوره الخلاق بقدر ما كانت تفعل من قبل • وقد أبدى النقاد تفجعهم على اضمحلال عصر الخرافات بوصفها حافزا ضروريا لفن عظيم ، فهل تستطيع النظرة العلمية أن تنتج خرافاتها الخاصة ؟ وهل هي في الواقع تنتج الآن بعض تلك الخرافات ؟ وهل في مستطاع الفن أن يزدهر بدونها ؟ واذا لم يكن الفن كله فأي أنواعه يستطيع فعل ذلك ؟ وهل في امكان الفن الواقعي أن يشبع الطلب على الخيال الفني الجامح ؟ وهل في امكان الخيال الفني الجامح أن يزدهر بحكم حقه بغير حاجة الى الايمان بصدق أحلامه ؟

ان هذه أسئلة عويصة لا يمكن أن يجيب عنها اجابة قاطعة سوى الأحداث نفسها ، وهي لا تعنينا هنا الا بشكل غير مباشر : كتأكيد لتعقيد السببية التاريخية في الفنون ولصعوبة معرفة أسباب الحقب الخلاقة • وذلك أن الأحداث والظروف التي تنتج حقبة من تلك الحقب في مرحلة معينة من التاريخ أو في بيئة ثقافية معينة ، قد لا تفعل ذلك في مرحلة أدبية أخرى • وحتى لو أننا عرفنا ما تسبب في احداها بفلورنسا القرن الخامس

عشر ، لما أمكننا التأكد من أن ظروفا مماثلة سيكون لها نفس الأثر اليوم. فليس من الممكن بطبيعة الحال اعادة انتاج الوضع الثقافى الكلى فى ذلك الزمان ، كما أن كل وضع ثقافى انما هو فريد فى بابه الى حد ما . ولكنه ليس كذلك بكليته مطلقا ، فقد تتكرر بعض العوامل والصيغ ، وهى التى يكمن فيها الأمل فى الوصول الى شىء من الزيادة فى الفهم والتحكم . وحتى لو كان الفهم التام والتحكم التام مستحيلين ففى الامكان القيام ببعض المعالجة الجزئية لهما .

واذا افترضنا جدلا بأن تحقيق زيادة عامة فى مقدار جميع أنواع الانتاج الفنى وماهيته أمر مطلوب ومرغوب (وهو فرض لا يقبله الجميع) فستكون الخطوة التالية هى دراسة شاملة للأسباب والوسائل المحتملة والمؤدية لذلك الهدف ، وبعضها صعب المنال نسبيا للدراسة التجريبية ، فى الوقت الحاضر على الأقل . وهذه تشمل العوامل الوراثية للعبقرية بوصفها ظاهرة فردية واجتماعية . وهى تشمل كذلك التشكيل والتمايز والتكامل للأنماط الثقافية الرئيسية والايديولوجيات أو وجهات النظر العالمية التى قمنا فى هذا الكتاب ببحث قدرتها على الانتقاء والتوجيه فى الفن . وذلك تيار يبلغ من اتساعه وعرامته أن يعجز أى فرد أو جماعة من أساطين العلم عن احداث تأثير كبير فيه . وليس فى امكاننا التنبؤ عن يقين بمجراه فى المستقبل ولا بأى أنواع الفن والعبقرية سيرفعها الى الذروة مستقبلا .

ومن ناحية أخرى ، تبدو بالفعل بعض العوامل الممكنة يسيرة الفهم والتحكم ، لو تطورت ارادة اجتماعية لفعل ذلك ، وقد لا تكون تلك العوامل ، فى حد ذاتها ، وسائل وافية للابداع الاجتماعى ، بل ربما تكون غير مواتية لبعض أنواع الفن بينما هى مواتية لأخرى . على أنها بحكم طاقتها الممكنة نافعة لأسباب كثيرة . وأحد هذه العوامل ، تحسن عام فى صحة الأبدان والطاقة بين السكان كافة ، وثانيها : التوسع فى توزيع المساعدات المالية والوسائل التعليمية والتقنوية اللازمة لانتاج الفن ، وثالثها :

زيادة ما يضفى من احترام وهيبة على الفنون وعلى من يسهمون فيها ، وبالتالى زيادة الفرص أمامهم ليحظوا بنفوذ أكبر فى السياسة الاجتماعية والادارة ، ورابعها : زيادة فرص التعليم في الفنون من حيث انتاجها وأدائها (كالمسرح والموسيقى) ، وفهمها وتذوقها ، بكل من المدرسة وخارجها .

ولم يتهيأ بعد لطريقة معينة من طرق التربية ، سواء فى الفنون العامة أو الخاصة ، أن تقيم الدليل على أنها وسيلة تؤدى الى انجاز خلاق هام(١). وكل ما نستطيع قوله فى الوقت الحاضر هو أن بعض تلك الطرق يبشر بالخير ، ولكنها لم تنتج بعد العبقريات المرجوة . وربما تيسر لنا اذا توسعنا فى تقصى العوامل النفسية والاجتماعية التى تعمل على انتاج العبقرية ، أن نستحدث طرائق أفضل لتنشئتها . ولكن لا يبذل فى الوقت الحاضر سوى جهد ضئيل فى هذا الاتجاه أو فى نواحى التجريب المتحكم فيه علميا بمختلف الطرائق التربوية . ومن ناحية أخرى ، فان العبقرية ظهرت فى كثير من الحالات فى الماضى ولا تزال تظهر بين حين وآخر فى ظل ما يبدو أنه أسوأ أنواع الظروف العائلية والاجتماعية والتربوية المعاكسة.

والحق انه يبدو واضحا أن حرية المرء فى التعبير عن نفسه بوصفه طالبا دارساً ، أو مزاولا راشدا للفن ، لا تكفى ، فان الذخيرة المدخرة والدافع الحافز ربما استهلكا بسرعة فائقة ، ومن أجل ذلك لم يكن مجرد اللعب بمواد الفن وافيا بالمرام بالنسبة لطفل أكبر سنا ، والراجح أن الثروة والسلطان والموهبة ليست كافية لتحويل عبقرى محتمل الى عبقرى واقعى فعلا فى الفن . اذ لا بد أيضا من توافر شىء فى الوضع الخارجى ، شىء قادر على اثارة الاهتمام والاحتفاظ به وتوافر ارادة للانجاز على امتداد خط

---

(١) انظر الفصل الذى عقده ت . مونرو بعنوان : « القدرة الخلاقة فى الفن وترسيخها التربوى » فى كتابه (Art Education : Its Philosophy and Psychology) (١٩٥٦) ص ص ٧٧ ــ ١١٢ ..

معين بخامة فنية معينة • ولا بد للمرء منا أن يحس أن خلق نوع معين من الفـن ، يعد الى حـد ما هاما فى منهج الأفكار الجـديرة باحترام الرب أو الانسان ، والحكام والموظفين ورعاة الفن والخبراء والنقـاد والأسرة ، والأصدقاء والزملاء والجمهور العام • وبهذه الطريقة وحدها يمكن للفنان شأن أى عامل آخر ، أن يحرز احترام الذات والايمان بقيمة ما يحـاول صنعه ، وهما الشيئان اللذان يحتاج اليهما لتوفير الحوافز للجهود الدائبة• على أنا نعود فنقرر أن تقدير الذات واحترام الناس ليسا بكافيين • فانهما كثيرا ما يتواجدان جنبا الى جنب مع القدرات المتوسطة •

وهنا نجد أنفسنا للمرة الثانية تلقاء الفرض العام ، بأنه ليس هنـاك بين أنواع الأسباب نوع واحد يفى بالمراد • وأن عددا كبيرا من الأسـباب يجب أن تتخذ لانتاج حقبة خلاقة • فلا بد من توافر : (أ) عباقرة بالفطرة يحتمل ظهورهم ، (ب) مواد وظروف لازمة لتزويدهم وتوجيه طاقاتهم الارادية الى خامة فنية من نوع ما ، (جـ) معهد قادر على اعطائهم التدريب التقنوى وشىء من المعرفة بتراثهم الفنى الخاص ، و (د) وجود أفـراد آخرين لهم الذوق والسلطان والارادة اللازمة لتذوق الجدارة الفنيـة والمساعدة على منحها الفرصة للحصول على تقدير واعتراف أوسع نطاقا •

٢ ـ الانتخاب الطبيعى والصناعى فى تطور الفن

لاحظنا عندما عقدنا الموازنة بين التطور العضوى والثقافى ، أن الثانى منهما ينطوى على قدر أكبر من العمل الهادف • فهو « اصطناعى » بصورة متزايدة بالمعنى المضاد « للطبيعى » ، ويقـال أيضا ان التغير التكيفى فى المجال الثقافى «ناشط» نشاطا متزايدا من حيث ان الانسان ينزع الى تغيير بيئته بدلا من أن تلم به تغيرات قسرية فى بنائه الخاص • وسيلخص هذا القسم ، ماقيل حول هذه النقط فى الفصول السابقة ويوضح بتفصيل أوفى، كيف تحدث طرز التطور هذه فى الفنون •

وقد لاحظنا أن العوامل التكوينية الوراثية فى التطور العضوى تشمل ميل المثل الى انتاج المثل ، كما تشمل الميل الى انتاج سلسلة معينة من التغيرات ، تقوم عادة داخل خصائص الطراز الأبوى • وهى تسمى « بالتغيرات المصادفة » بقدر ما يحدث من أن امتزاج المورونات (الجينات) يتم بغير تحكم مخطط ، وقد تصورها داروين طفيفة وتدريجية •

وأوضح عالم النبات الهولندى دى فريز De Vries (١٨٤٨-١٩٣٥) ان طفرات كبيرة ومفاجئة تحدث أيضا • وفى كلتا الحالتين ينزع تنازع البقاء ، داخل كل بيئة ، الى انتخاب الأصلح للبقاء فى كل جيل ، والى استبعاد الأقل صلاحية • وفى الجيل التالى يعود الباقون أحياء فى غالب الأحيان الى انتاج نسل يشبههم الى حد ما ، بحيث ان الجماعة ككل تنزع الى ادامة الطراز الذى يظهر أنه الأصلح فى ظل الظروف القائمة • ولا تزال هذه العملية تسمى باسم « الانتخاب الطبيعى » ، وذلك لتصور الناس أنها تعمل عملها آليا من خلال قوى الطبيعة ، لا عن طريق تدخل الهى مباشر ، كما سميت كذلك بالمعنى المضاد للفظة « صناعى » أو الانتخاب المقصود الهادف والتناسل البشرى المنظم • كما هو الحال فى علم تحسين النسل (اليوجينيا) وغير ذلك من تطبيقات علم التكوين الوراثى . (Genetic Ccience)

وقد جادل المؤمنون المتدينون فى القرن التاسع عشر ، الذين قبلوا مذهب التطور جملة ، فى أن مابدا أنه تغير طبيعى عضوى انما هو شىء يتم بتوجيه من الله عن طريق قوانين الطبيعة ، وهو فى حدود ذلك المعنى يعد شيئا « صناعيا » ، أى انه من عمل « صانع الهى » • ومن الناحية الأخرى، جادل الطبيعيون من ذوى النزعة الفلسفية ، أن الانسان وجميع ما يصنعه الانسان هو أجزاء من الطبيعة ، بالمعنى الاجمالى العريض لذلك المصطلح• وقد تطور العقل البشرى بما له من قدرات على التحكم الهادف المقصود وكان ذلك عن طريق الانتخاب الطبيعى ، فكان من ثمة جزءا لا يتجزأ

من نظام الطبيعة الحلى . وقالوا ان التطور الثقافى انما هو جزء من التطور الطبيعى ؛ فهو نتاج للتطور العضوى . وأصروا على أن منتجات الفن والعلم وعملياتهما ، تعد كلها بهذا المعنى طبيعية .

واتفقت المدرستان الفكريتان على أهمية التميز بين التغير التطـورى الذى يعمل بغير تدخل هادف متعمد مباشر من الانسان وبين ما هو موجه بهذا التدخل الى حد ما ، وبهذا المعنى الأضيق يصبح الانتخاب «الطبيعى» والتكيف طبيعيين بدرجة أقل واصطناعيـــين بدرجة أكثر ، حيث يتعلم الانسان أن يدير شئونه الخاصة بطريقة هادفة ومتعمدة أكثر ، لا بحكم الدوافع الحيوانية .

وقد تولى الانسان ، الى حد ما ، الانتاج والاستيلاد الانتقائى للحيوان والنبات وقد تزايد استخدام البشر للاخصـــاب الصناعى ، وربما تحكم الانسان مستقبلا فى الاستيلاد البشرى باستخدامه وسائل عـــلم اليوجينيا (أعنى علم تحسين السلالات) وبذلك قد يمكنه بدرجة ما توجيه تطوره العضوى الخاص الى جانب تطوره الثقافى . فقد أدخلت فعلا تغييرات كبيرة على كثير من أنواع النبات والحيوان ، كما أنشئت أنواع جديدة ، والذى حدث منذ العهود شبه التاريخية هو أن نسل الانسان تأثر الى حد ما بالثقافة والقصد المتعمد ، عن طريق عادات الزواج وقوانينه ، بما فى ذلك المعايير الدينية والخلقية والسلالية والجمالية التى تؤثر فى الاختيار أثناء التزاوج . وبهذه الطريقة كف التوالد البشرى منذ أمد بعيد عن أن يكون «طبيعيا» صرفا وأصبح «صناعيا» بدرجة ما ، والتغير الثقافى يصبح على وجه الجملة «صناعيا» أكثر كلما صار السلوك الاجتماعى أكثر تخطيطا .

ويلاحظ أن فكرة لامارك بشأن العملية التطورية ، تلك الفكرة التى ظهر فى النهاية خطؤها عند تطبيقها على التطور العضـــوى ، تصبح أكثر صدقا ــ على نحو مطرد ــ عن التطور الثقافى كلما واصل هذا تقدمه ، اذ تتطور الثقافة بما فيها الفنون عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة ،

وكانت طريقة الانتقال ثقافية لا عضوية ولكنها تصبح عضوية أيضا بقدر مايتم مزج الموروثات (الجينات) مزجا مخططا وفق الأهـداف والمناهج الثقافية ، وليس معنى ذلك أن السمات المكتسبة في حياة فرد تنتقـل الى غيره عن طريق موروثاته • وتتجلى في التطور الثقافي بصـورة متزايدة نزعة أخرى نسبها «لامارك» خطأ الى التطور كله : وأعني بذلك أن في امكان النوع (Species) التطلع الى حالة ما مستقبلة ، يتجه صوبهـا ببذل الجهود •

وحين يتهيأ للتخطيط الواعي أن يلعب دورا أعظم في الفن ، تصبح النظرية المثالية عن « الارادة » النفسانية لأنواع معينة من الأشكال صادقة بدرجة متزايدة ، وليس ذلك عن الفن كله ولا التـاريخ كله ولكنـه عن الفن الحديث والحضارة العصرية ، وهذه الارادة تعد ظاهرة طبيعية بحتة للتفكير الاجتماعي والرغبات الاجتماعية وهي ارادة تصبح وافية وهادفة أكثر وان بقي أمامها شوط بعيد لا بد من قطعه في هذا الاتجاه • على أن مثل هذه الرغبة الاجتماعية ـ طبقا لتفسير المذهب الطبيعي ـ لا تسير في طريق محدد مقدما بطريقة قاطعة • فالرغبة شأن الفن نفسه ، انما هي النتاج المشترك لعوامل كثيرة متفاعلة ولا تزال خاضعة للانتخاب الطبيعي •

والحق أن الانتقال من الغريزة الآلية الى القصد الواعي لا يضـمن قدرا أعظم من النجاح في البقاء على قيد الحياة • والانسان حين يكتسب قدرة أكبر ـ لا على الطبيعة فقط بل أيضا على ماسوف يجد من أفعـاله هو ـ يتعرض على نحو متزايد لخطر ارتكاب أخطاء مدمرة • وقد دفـع الخوف من هذا ، وعدم الثقة في أولئك الموظفين ومن يعتبرون من الحكماء، الذين في طوقهم اصدار القرارات على مستوى عالمي ••• دفع كثيرا من علماء التطور ، من هربرت سبنسر فصاعدا ، الى الحث على أن يوصـوا بالحاح بأن يترك الانسان الطبيعة تمضي في سبيلها وألا يتعجل أكثر ممـا ينبغي في الامساك بزمام الأمور ، وهم في هذا يشبهون التاويين الصينيين•

ويشير غيرهم الى أن خططا نافعة قد رسمت أيضا ، وأن الحضارة بأكملها انما هي نتيجة لجهد ذكي • والتخطيط الذكي هو الطريقة البشرية المميزة للتنافس • ويقول المتفائلون ان التخطيط الذكي نجح على نحو مقبول حتى الآن ، ويستحق أن يجرب على نطاق أوسع بقدر أكبر من المساعدة من العلوم الاجتماعية والسيكولوجية •

وقد لعبت الفنون أدوارا كثيرة مختلفة في التطور الثقافي • ويمكن اعتبار أن الفنون ، كان لها منذ البداية وحتى الآن الى حد ما ، شيء من القيمة البقائية ، ومن ثمة فان لها قيمة كعوامل في الانتخاب الطبيعي * • وهي وان لم يقصد منها أن تكون وسائل للبقاء فانها كثيرا ما تسهم فيه كما تفعل غرائز بناء العشاش عند الطيور • ومن المعروف عن الفنون الدينية والحضرية المدنية أن لها هذه الوظيفة الواقعية الطبيعية من خلال تقوية تماسك الجماعة ، وتشجيع الثقة والحماسة العسكرية وغير ذلك من التأثيرات ، وهي تساعد بعض الجماعات والطرز البشرية أن تسود ، بينما يقضى على غيرها • وكثيرا ما نظر الى الفن على اعتبار أنه يحتوي على قوة خارقة للطبيعة أي مانا (Mana) ، كما هو الشأن في التمائم وتماثيل الآلهة والرقصات الدينية الشعائرية • وعندما تستخدم الفنون في اضفاء الروعة والهيبة على شخص الرئيس أو الشامان أو على مجموعات القوانين المقررة كشريعة موسى أو قوانين حمورابي ، فان في امكانها تدعيم التنظيم الاجتماعي في الأوقات العصيبة •

ومع ذلك لا يجوز لنا أن نفترض أن الفن نشأ وتطور كلية ، بسبب قيمته البقائية ، حيث يشك بعض علماء البشريات في أن الفن ، وبخاصة النواحي الجمالية اللانفعية للفن كان له هذا القدر من القيمة نفسها عند الانسان البدائي • اذ انه ربما لم يكن الا من ناحية جزئية فحسب نتاجا للانتخاب الطبيعي • وتفسيرا لباقي تطوره الهائل ، يدفع أحد الفروض بأن

(*) وهي العملية المفضية في نظرية دارون الى بقاء الأصلح •• (المترجم)

الانسان اكتسب ، ربما عن طريق طفرة Mutation مفاجئة أو أكثر ، جهازا فسيولوجيا قادرا على بلوغ قدر من النمو الفني والفكري يفوق كثيرا ما يحتاج اليه للبقاء . حتى اذا حصل على تلك الآلية (Mechanism) راح يستخدمها في خلق أشياء ليس اليها حاجة بالمعنى الدقيق ولكنها تقدر لأسباب أخرى(١) ، وعن هذا الفرض نشأت نظرية «سبنسر» حول الفن : من أنه لعب يتضمن طاقات وأفعالا زائفة غير مطلوبة في تنازع البقاء .

وعلى هذا الاعتبار نفسه ، لا يجوز أن يفترض أن الفن اليوم عظيم القيمة دائما كوسيلة للبقاء الفيزيائي أو السلطان السياسي . وكما رأى أفلاطون بثاقب فكره ، فان بعض أنواع الفن قد تضعف الروح المعنوية أو تلين الأبدان وتوهن الحمية العسكرية وتخمد التفكير المشرق وتبث الانهزامية أو هي أحيانا أخرى تعوق الفرد أو الجماعة في تنازع البقاء . ويعد تدمير مدينة سيبارس مثالا كلاسيكيا على ذلك . وربما لا يلحظ أحد دبيب ذلك الضعف أو لعله لا يحدث فرقا كبيرا في حالة البقاء الواقعي ، اذا كان الفرد (أو الجماعة) محتميا بملاذ حصين يدرأ عنه الهجوم أو المنافسة الخطيرة ، فعندئذ يستطيع الفرد أو الجماعة — ولو الى حين أن يستخدم قدرا كبيرا من الطاقة في عيش مترف مستمتعا بفنون الملذات البترونية* . ولا يقتصر الافراط على الأنواع البالغة الوضوح من الترف والفجور فحسب ، وانما يشمل كذلك الفن الجدي العظيم ذا القيمة الجمالية العالية ، والمضمون الفكري والخلقي العميق ، فانه يمكن أن يمارس الى درجة الافراط من وجهة النظر البيولوجية وذلك اذا كان يصرف العقول عن الجهود العملية الضرورية . فعندما يحتدم تنازع البقاء ويعيش الناس على مستوى الكفاف أو قريبا منه ، فان أنواع الفن التي يفضلونها ويمارسونها ربما يكون لها تأثير جسيم على قدرتهم على البقاء .

---

(١) انظر ل . آيزلي في The Imense Journey (نيويورك ١٩٥٧) ص ٨٤ ..

(*) نسبة الى بترونيوس (مات ٦٥ م .) وكان فنصلا وحاكما في أقاليم الدولة الرومانية ورفيقا لنيرون في فجوره ، وأديبا وكاتبا .. (المترجم)

فقد تستثير رقصات الحرب وقرع الطبول أو موسيقى القرب المثيرة احدى الجماعات الى خوض معارك حربية حاسمة ، وبينما تتخاذل جماعة أخرى بما تبثه فيها ألحان ليدية شجية (نسبة الى ليديا فى آسيا الصغرى) • أو ما يعادلها ـ من التراخى الوخيم العواقب • وكما تجلى فى حالة أثينا عندما واجهتها اسبرطة ثم روما فيما بعد ، فان الفن أو الثقافة الفكرية ليسا ، بأية حال ، بديلا عن الوحدة السياسية ولا عن الكفاية الصناعية والعسكرية • ومهما بلغا من الجمال والامتياز فى حد ذاتهما ففى امكانهما فى ظل ظروف معينة أن يضعفا الفضائل الأساسية التى ساعدا على تدعيمها فى عصر أبكر • والواقع أن الجدل الفلسفى ونزعة الفردية ، مهما علت قيمتهما على وجه الجملة ، يمكنهما فى بعض الأحيان بث الشقاق واضعاف المقاومة الجماعية • وفى أحيان أخرى ، كما هو الحال فى الدول الحديثة المتحررة ، يساهمان فى اقامة صنوف من الوحـــدة أكثر مرونة وقدرة على مقـــاومة الضغوط الداخلية والخارجية •

وقد أشار «تين» فى تطبيقه لمبدأ الانتخاب الطبيعى على تاريخ الفن ، الى أن الأعمال والأساليب الفنية خاضعة فى حد ذاتها للانتخاب الطبيعى ، وأنها تتنازع من أجل البقاء فى نطاق بيئاتها الفيزيائية والاجتماعية والنفسية • وهناك أنواع كثيرة منها يجرى انتاجها ، كأنما هى بذور ، فى بيئة معينة ، ولـكن بعضـها قد يقـع على تربة لا توائم ذلك النـوع من النبـــات ، وقد رأينا خطر أخذ فكرة التنازع هذه بين الأساليب مأخـــذ الحرفيـة البالغة • فانها ـ شأن النظريات الدينية والعلمية ـ تجريدات ليس لها أية قوة علية خاصة • فالكائنات البشرية الحقيقية تخوض ذلك التنازع أفرادا أو فى جماعات أو طبقات اجتماعية • فهم يتنازعون من أجل أفكار مجردة وضدها بما فى ذلك أساليب الفن ومبادئه وكذا من أجل المزيد من طيبات مادية • وفى حدود هذا الحصر ، فليس هناك تكلف بالغ فى أن تتحـدث عن الأساليب «المتنازعة» بعضها مع بعض فى عملية انتخاب أو انتقاء طبيعى •

«فالبقاء» هنا يعني دوام استحسان الجمهور • وقد أسلفنا اليك أن هناك درجات كثيرة للبقاء الثقافي كنقيض للهجران أو الاهمال والنسيان • ويتوقف أكمل أنواع بقاء أسلوب ما على ممارسة الفنانين له بوصفه طريقة ديناميكية فعالة للخلق ، وقادرة على مزيد من التغير والنمو • وهناك دون حالة النسيان أو التدمير التام مستويات كثيرة للبقاء أقل نشاطا • فعلى جميع تلك المستويات ، يدور قدر كبير من التنافس ، كالتباري مثلا على مكان في حفلات الموسيقى وبرامجها ، أو في متاحف الفن أو المكتبات أو في كتب التاريخ التي تدور حول الفن موضع الدراسة •

وينبغي لنا حين نستخدم مصطلح « التنازع » ألا نغالي في عنف العملية ، فانها قد تكون في بعض الأحيان دموية كما هو الحال عندما يتعقب الفن خطى الفتح والاستعمار • وهكذا انتشر فن العمارة والنحت الروماني بكل أرجاء أوربا ومعظم افريقية وحل محل الأساليب الوطنية (المحلية) • وقد يحدث أحيانا أن يغزو الفن من غزا بلاده كما حدث حين تبنى أباطرة المغول ثقافة أسرة صنج طلبا للمتعة ولكي يظهروا أنفسهم بمظهر المثقفين في نواحي أجمل ما في الحياة من أشياء • وكثيرا ما تدمر الثورات الاجتماعية الرموز الفنية البغيضة التي ترمز لنظام الحكم السابق، كما حدث في فرنسا والروسيا ، ويستمر ذلك على الأقل حتى ينادي قادتها بالتوقف والكف لأسباب تتعلق بالصالح العام • وفي أحيان أخرى يكون الخلاف بين الأساليب سلميا وان كان حادا وعنيفا ، كالجدل حول «برامز» وفاجنر ، وهو الجدل الذي انحاز فيه هانسلك للشكليين • وقد اندلعت الاضطرابات بباريس حول خلافات جمالية كما حدث من الاستقبال العاصف الذي قوبلت به مسرحية «هرناني» لهوجو وموسيقى تقديس الربيع التي ألفها سترافنسكي للمسرح ، اذ حدث يومئذ أن حطمت الكراسي على الرءوس وأن وقعت المبارزات • على أن الأغلب أن الانتقاء

يمضى فى سبيله بصورة أهدأ (١) ، والانتقاء فى مجتمع حر يوجهه المستهلك هو ببساطة مسألة أى الفنانين تباع أعماله الفنية أو تلقى المعونة والسند بطريقة أخرى ، وأى الفنانين والأساليب يتواصل نشره وتمثيل أعماله على المسرح ، أو عرضها فى المعارض ورعايتها ومناقشتها . وفى كل عام يغوص كثير من هؤلاء وأولئك فى زوايا النسيان ، وتستطيع قلة قليلة أن تنجو بطريقة ما من هذه المحنة .

ولم يكن الانتخاب الطبيعى ، حتى فى العالم العضوى ، مجردا من الرحمة تماما ، مخضب الأنياب والبراثن بالدماء . فان ذلك المفهوم سرعان ماوجهت اليه سهام النقد فى القرن التاسع عشر مع التأكيد الى جانب ذلك بأن بقاء الانسان انما يرجع من ناحية الى مافيه من دوافع المساعدة المتبادلة والرقة والحنان ، وذلك على الأقل تجاه أقربائه المباشرين ورفاقه . وبقيت صغار الطير والسمك أحياء لما تقدمه من منفعة أو على الأقل لما تلقى من سماح من أسماك القرش والخراتيت الكاسرة . وتمكنت الخيول والكلاب والقطط من البقاء وذلك من ناحية بسبب ما تجلبه من سرور وما تقدمه من خدمة للانسان الذى يربيها ويستولدها الآن صناعيا . ولقد أصبحت — الى حد ما — من بعض أعمال الانسان الفنية التى تنتج لما لها من قيمة جمالية وغير ذلك من القيم . ولم يفت القادة العسكريين أمراء الحروب والطغاة الجبارين أن يقربوا منهم الفنانين الوديعين طالما كان هؤلاء ينفعونهم أو يسلونهم ، وان هومر والأوديسا التى كتبها ليعيشان اليوم ومعهما الطرز الكلاسيكية فى العمارة ، لاستمرارهما فى شد اعجاب ذوى النفوذ والسلطان فى الأجيال المتعاقبة . وقد لا تتنافس الأساليب تنافسا مباشرا الا متى تنازع نقادها ورعاتها حول ما لكل منها من مميزات .

---

(١) يقول كلايد كلوكهوهن : « ان الانتقاء او الانتخاب الثقافى يزداد تركزه حول المنازعات على مجاميع القيم المتنافسة » : انظر (Mirror for Man) نيويورك ١٩٤٩ ص ٧٥ .

م٢٩ - التطور فى الفنون ج٢ (الهيئة العامة لقصور الثقافة)

على أن بقاء الأساليب الفعلى النشط ، ينطوى بالضرورة على تكييف مستمر وفق الظروف الثقافية الجديدة المتغيرة . فطرز العمارة الكلاسيكية قد تكيفت وفق المواد والوظائف الجديدة فى المدن المصرية . وأصبحت مطولات المسرحيات والقطع الموسيقية الطويلة تختصر التماسا للأداء الموجز فى الاذاعة والتلفزيون . ونقلت الأساليب الزخرفية الصينية الى الروكوكو الفرنسى ، كما تكيف الرقصات الهندوكية والافريقية وفق مقتضيات مسرح تمثيلى بمدينة نيويورك . وينقص حجم الدروع وثقلها مع تغير الظروف الاجتماعية والعسكرية ومع فقدان منازلات الفرسان أهميتها ، ومع اختراق البارود والرصاص صفائح الصلب الرقيق . وتتغير السيوف حجما وشكلا من الحسام الباتر العريض الى المغول (سيف مستقيم مستدق الرأس ذو حدين) النفاذ المخترق ، ثم الى سيف الزينة الصغير الذى يتمنطق به رجل البلاط . وتتلاشى الأسوار الضخمة للمدن والبيوت والكنائس فى ظل جو يسوده النظام الاجتماعى ويستتب فيه الأمن .

وليس من الضرورى أن تتمكن الأغراض الفردية من تحويل عملية اجتماعية الى شىء مصطنع أو هادف مخطط فى جملته . وقد تمكن الانسان البدائى من توجيه أعماله اليومية فى شىء من بعد النظر والذكاء . ولكن لا الانسان البدائى ولا أسلافه ، كان يمكنه أن يتصور الثقافة أو التطور على نطاق واسع ولا أن يخطط لها .

ومن ثمة فالعملية فى مجملها لم يكن فى المستطاع أن تكون هادفة مخططة ، ولم يستطع الانسان الا على مهل أن يتعلم كيف يخطط لنفسه أية سياسات واسعة النطاق ، طويلة المدى ، كما خطط أوغسطس ودقلديانوس امبراطوريتيهما . فان الوفرة الهائلة من المشروعات والأمانى المتواضعة الفردية والمحلية ، التى تتناحر فى الأغلب بعضها مع بعض من أجل طيبات مادية قصيرة الأمد ، لا تجعل السلوك الاجتماعى مخططا .

والفن فى حد ذاته ، وان جرى العرف على التفريق بينه وبين

الطبيعة ، ليس من الضرورى أن يكون تخطيطيا هادفا أو « غير طبيعى » ، وانما هو على العكس ؟ يحاول فى أحيان كثيرة اتباع الطبيعة ، لا فى تمثيلها فحسب بل فى تجنب كل توجيه متعمد . وقد رأينا كيف صدق هذا على بوذية مذهب زن والرومانتيكية الأوربية ، وكيف أنهما زكيا وعطفا على انتاج الفن عن طريق الدافع الفجائى والحدس أو الخيال الحر الجامح. وينزع انتشار مثل هذه الأفكار حول الفن وطرائقه ، الى تحبيذ سياسة عدم التدخل ازاء الفن فى التربية والسياسة الاجتماعيـــة ، فهو يشـجع التعبيرية الحرة فى المدارس بدلا من التدريب المنتظم فى أسلوب معين . كما يشجع سياسة كف الأيدى من جانب الحكومات والنظم والهيئات عن شئون انتاج الفن واستهلاكه . وينزع الى ترك الفنان على حـــريته فى التعبير عن نفسه ، كما يشاء وترك الجمهور يحصل على أى فن يزيد داخل حدود عريضة .

وتزيد هذه النزعات جميعا من عنصر التغير العفـــوى أثنـاء الدور الانتاجى للفن . كما تزيد من عنصر المنافسة الحرة بين منتجات الفـــن وأساليه ، فى تنازعها على كسب استحسان الجمهور واقباله . وبالتالى تنزع الى جعل العملية الفنية بأسرها أقل اصطناعا وأكثر طبيعية وبذلك تحتفظ بالاتجاه الرئيسى للتطور الثقافى .

وحتى حين يخلق فنان فرد بطريقة يتجلى فيها التعمد البالغ ، فان قوى ومؤثرات كثيرة خارجة عن ارادته وتحكمه تســـاعد على تحـديد ماسيكون عليه أهدافه . وتعمل مؤثرات أخرى على الابقاء على عمله أو ازالته من الوجود . وغنى عن البيان أن كثيرا من العوامل الثقافية ، التى تسهم فى تكوين الطلب والذوق انما هى عوامل لاعقلانية . ذلك أن دوامة الرغبات والأغراض التى تتنازع فى مجتمع متنافس بما فى ذلك أغراض ورغبات الفنانين والنقاد والرعاة المتنافسين ، تلك الدوامة ليست على الجملة، تخطيطية فى جميع الأحوال . فان نجاح أحد الأساليب يغرى الفنانين على

المزيد من الانتاج في ذلك الأسلوب ، وان قصر ذلك النجاح من ناحية الاستحسان النقدي على عدد قليل من النقاد . والفنان - حتى حين يظن أنه يتبع دوافعه التلقائية الخاصة - يكون في الواقع متأثرا بالأذواق السائدة في زمانه ، محافظة كانت أم متطرفة في تحررها ، وبالنظريات الشائعة حول ما هو جيد في الفن .

وفي ظل الظروف « الطبيعية » المبكرة الأولى ، يكيف الفن نفسه ، وفق بيئته المحلية الى حد ما فيزيائية كانت أم اجتماعية . فهو بين ظهراني شعب جزري بحري ، ربما تركز على تزيين الزوارق والمجاديف بالزخارف . فاذا كان الشعب شعب غابات كثر استخدام الخشب وألياف النباتات واسترضيت بأعمال الفن الأرواح ساكنة الغابات . وتحدد الموارد المحلية الى حد كبير استخدام الحجر أو الصلصال ، ويلاحظ أن تأكيد « تين » على دور البيئة الفيزيائية في تحديد الأسلوب يصدق على الفن البدائي أكثر منه على الفن المتحضر الحديث . كما أنه يمكن اطلاق هذا القول نفسه على تأكيد سمبر Semper على تأثير الوظائف النفعية والتقنيات . ومن المعلوم ان التجارة الدولية تجلب الآن الى باب الفنان أية مادة يطلبها وفوق هذا فان المواد المطلوبة يتزايد الآن صنعها وفق الطلب، كما هو الشأن في اللدائن (البلاستيك) والمواد المخلقة أو المصنعة (synthetics) والسبائك والمعادن المطلية بالميناء .

وتتحول البيئات الفيزيائية (الطبيعية) للفن ولجميع الأنشطة البشرية بسرعة الى بيئات مصطنعة ، فان لكل من التدفئة والاضاءة وتكييف الهواء والنقل والمواصلات السريعة دور في ذلك التحول . ويعمد الفن بدرجات متفاوتة الى ادخال التعديلات على البيئة الفيزيائية لغايات جمالية وذلك عن طريق تخطيط المدن والمناطق وتصميمات العمارة والطرق الرئيسية وهندسة المناظر الطبيعية .

ولا يزال الفن عرضة لتأثير كبير من بيئته الاجتماعية الخاصة . وقد

اشتد فى خلال هذا القرن تسخير الدول الدكتاتورية (Totalitarian) الفن لخدمتها وأدركت فى ذلك بعض النجاح . والفن مجبر فى ظل أى نظام اجتماعى ـ مهما يكن من تحرره ـ أن يكيف نفسه لبيئة متغيرة لفنون وتقنيات أخرى ، وكما كان الحال فى الأزمنة البدائية تنزع طرز وأساليب فنية معينة الى الازدهار معا والاضمحلال معا ، وذلك مثل التكافل البيولوجى بين الكائنات العضوية (المتعضيات) والمستوطنات المتنوعة التى يصفها علم التبيؤ* (ecology) . وهكذا نرى أن أسلوبا معينا من فن العمارة يشجع أساليب معينة من الفن ، كما أنه هو فى حد ذاته تشجعه البيئة الجغرافية والاجتماعية . فالجدران الداخلية العريضة ، عديمة الفتحات تحقق بيئة موائمة للفسيفساء ، والرسوم الجدارية ، والطنافس المعاقة ؛ على حين أن النوافذ الكبيرة والجدران الرقيقة مثل ما هو موجود فى كنيسة قوطية ، توائم تطور الزجاج الملون . هذا وتشجع حماية الشرطة ورخص وسائل النقل وسرعتها ، على انشاء الطرق الرئيسية الحاوية لطرز جديدة من فن المعمار مثل الموتلات (فنادق النزلاء مع سياراتهم) والمطاعم ودور الاقامة الرخيصة فى أرجاء المناطق الريفية . والتنورات (الجونلات) الفضفاضة الثقيلة ـ كالتى ظهرت فى البلاط الأسبانى لعهد الباروك ، فضلا عن (الجونلات) المطوقة التى ظهرت فيما بعد ـ تحتاج الى متسع كبير وتعوق الحركة الناشطة . فهى لا تصلح أن تعيش للاستعمال اليومى الذى يضطر الناس فيه الى التزاحم فى مجالات ضيقة مثل وسائل النقل الحديثة أو عندما تشجع ايديولوجية ديمقراطية طبيعية واقعية النشاط الفيزيائى الحر من جانب المرأة .

ويحرر الفن نفسه الآن تدريجيا من الخضوع المفرط لبيئات اجتماعية معينة . وقد أصبحت رعاية الفن ودعمه بالأموال أكثر تنوعا ، فلم تعد

(*) علم التبيؤ : فرع من علم الأحياء (البيولوجيا) يدرس العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها .
(المترجم)

قاصرة على جماعة واحدة بعينها كالكنيسة أو الدولة أو طبقة النبلاء أو بضع عائلات غنية • ففي الظروف العادية لحرية الأسفار يمكن الفنان الذى لا يحب بوسطون أو باريس أن يرحل عنهما الى والدن بوند أو تاهيتى• وعلى الرغم مما تبذله الدكتاتوريات من جهود ، فان من العسير منع جميع فنون البلاد الأجنبية من دخول بلادها ، اذ ينزع التبادل العالمى النطــاق للفن وللفكرات المتعلقة بالفن ، الى خلق بيئة Milica فكرية عالميـة تستطيع أنواع من الفن بالغة الاختلاف أن تزدهر فيها •

وكان الفن فى الثقافات القديمة والبدائية ، من كثير من الأوجه ، أقل حرية منه فى الأقطار الحديثة المتحررة • اذ كانت عمليات الفن من بعض النواحى توضع تحت تحكم مصطنع يزيد عما هو فى الزمن الحاضر• وكان الفنانون أقل حرية فى ترك النماذج التقليدية وبالتالى فى انتاج مجال فسيح من الأنواع المتغايرة ، تستطيع البيئة أن تختـــار منها ما تهوى • والجمهور فى جمـــلته أقل قدرة على الاختيار والحصـــول على ما يجب كأفراد ، ومع ذلك فان هذا التحكم لم يكد يكون عقلانيا بالمعنى الكامل للكلمة وذلك لأنه أقيم الى حد كبير على العرف الذى لم يحلل ولم تعرف عناصره الأولى ، وعلى قدر ضئيل من المعـــرفة بالطبيعة وبالقيم الممكنـة للفنون • ففى الثقافات القبلية ، كان العـــرف والمحظور اللذان قدستهما المعتقدات الدينية والسحرية، يوجهان الى حد كبير انتاج الفن واستخدامه• ثم أضفى على هذه القواعد ، أثناء عهود الامبراطوريات العسكرية الباكرة، طابع عقلانى بدرجة أصرح ، بيد أن ذلك لم يعد بقدر كبير من الحرية على الفنان ولا على الجماهير • ولكن أثينا حظيت من تلك الحرية بقدر أكبر ، كما يتجلى ذلك من تنديد أفلاطون بها ، ودعوته الى العـــودة الى القواعد المحافظة •

ويكون التطور فى الفن أكثر شبها بالانتخاب الطبيعى العضوى حين يتمتع الفنانون بحرية نسبية فى انتاج أى نوع من الفن يرغبون فى انتاجه

في أية لحظة من اللحظات ، أعني حرية اقتصادية ونفسية وقانونية أيضا. ومما يشجع مثل تلك الحرية وجود جمهور ضخم متحرر منوع يمكن أن تحظى فيه بالرعاية كل أنواع الفنون تقريبا من أية مجموعة ثانوية لها قوة شرائية • هي حرية تساندها وتوائمها امكانية الفرص المتاحة للاختيار بين عدة طرز وأساليب مختلفة من الفن ، مابين قديمة وحديثة ومحلية وأجنبية • وبذلك لا يكون خيال الفنان مغلولا لا يمر الا من خلال دروب قليلة مقررة ، بل يكون حرا في انطلاقه • والذوق العام حر نسبيا في اختيار مايهوى ، وفي مثل هذه الظروف يتم على نحو مستمر العدد الجم من صنوف الأساليب • وهو أمر يقابل التغير العفوى والطفرات في المجال العضوى للتطور • ويلاحظ أن هناك درجة عالية نسبيا من حرية التغير هذه في الديمقراطيات الكبرى الحديثة المعقدة ، مثل فرنسا والولايات المتحدة • وتبعا لذلك تظهر كل عام أضرب هائلة موفورة من منتجات الفن، منها ما ينتج للصفوة الممتازة ومنها ما ينتج لجمهرة الناس عامة ، على أن قدرا كثيرا منها يلقى قبولا واسعا ، ولكنه سريع الزوال شأن ما يذاع في الاذاعة والتلفزيون من مواد مسلية وما ينشر في المجلات المصورة من قصص •

ويضم المجتمع الكبير غير المتجانس ، كذلك الذى يعيش في أوربا الحديثة وأمريكا ، جماعات وطوائف كثيرة وصغيرة مختلفة ، تقوم على أساس السن والجنس (Sex) (ذكر أو أنثى) والثروة والطبقة الاجتماعية الاقتصادية ، وما الى ذلك • وهى قادرة على اعالة ومساندة ما يفضلون من مختلف أشكال الفن وأنواعه • والمجتمع الحر يشكل فيه الفنانون والمفكرون من أصحاب مختلف الأذواق والطرز جماعاتهم الفرعية أو طوائفهم الثانوية الصغيرة • وعندما يقاوم فنان عن وعى منه المجتمع ، فيندد بما لدى ذلك المجتمع من شائع الأساليب والمبادىء ، فانه نادرا مايكون وحده في ثورته تلك • وسرعان ما ينضم اليه متمردون من أمثاله ، اما

لأنهم يشاطرونه آراءه ويحبون فنه ، واما لأنهم يحبذون التمرد بصفة عامة. ومهما يفعل ذلك الفنان ، فانه يجتذب قسما من المجتمع الى جانبه . وبذا يتجلى أن كون الفنانين كثيرا ما يقاومون البيئة الثقافية التى تحيط بهم ، أو بعض نواحيها ، لا يدحض نظرية الانتخاب البيئى فى الفن ، وانما يبين فحسب أن البيئة الديمقراطية الحديثة شديدة التنوع . فلو وقعت بذرة فى تربة غير موائمة فى البداية ، فربما حملت بعد قليل الى تربة موائمة تغذوها وترعاها الى أجل قصير على الأقل .

وتنزع الدولة الاستبدادية الحديثة ، فاشية كانت أم شيوعية الى تنظيم انتاج الفن واستهلاكه من فوق ، أى وفق ما تراه الجهات العليا . وبذلك تعود للمرة الثانية الى جعل الانتخاب مصطنعا أكثر منه طبيعيا . وتختلف الديمقراطيات الحديثة اختلافا بعيدا ، حول مدى تأثيرها فى انتاج الفن واستهلاكه بواسطة ما تسنه الحكومة من تنظيم ، وما تبذله من عون وما تفرضه من رقابة ، فضلا عن تأثير الهيئات التى تتلقى الهبات ، وكذا جماعات الضغط . فأما أمريكا فهى اقتصاد يوجهه المستهلك من حيث ان أذواق الجمهور ورغباته ذات سلطان عظيم فى تحديد الانتاج . على حين أن الدولة الدكتاتورية ، تنزع الحكومة فيها الى انتقاء انتاج فنها وتكييفه بطريقة أكثر تخطيطا ، فاذا كان حافز مثل هذه الحكومة المركزية هو الأهداف السياسية والاقتصادية والعسكرية ، لا الارضاء المباشر للمستهلكين ، تأثر اختيارها للفن باعتبارات المنفعة على طول هذه الخطوط والأسس . وهكذا ينزع الفن مرة أخرى الى أن يصير أداة للبقاء والفتح السياسى ، مثلما كان فى الأزمنة البدائية ، ولكن مع فهم علمى أكثر للمبادىء التكنولوجية التى تحدد فاعليته .

ويمكن أن يكون الاختيار ، فى ظل حكومة أوتوقراطية مسالمة مستنيرة أو جماعية مركزية ، قائما على خطوط أكثر انسانية وجمالية ولذية ، رغبة فى تشجيع مايعتقد رجال الدولة أنه متجه الى خير مايعود على

الجمهور بالمصلحة والمتعة • ففى تلك الحالة يصبح ذوق هؤلاء الرجال هو العامل الفاصل بشكل فعال فى مختلف الظروف والأحوال •

٣ ـ التوسع فى التحكم الهادف فى حقل الفنون : السياسة الاجتماعية نحو الفن فى المجتمعات المتحررة

يتمخض الميل الى مداومة القيام بالمزيد من التخطيط والرقابة الاجتماعية ، فى الحضارة العصرية ، عن أسئلة كثيرة حول المستقبل • فالى أى حد يوجد ذلك التحكم أو الرقابة فى الفنون فعلا ؟ والى أى حد يحتمل أن يزيد ؟ والى أى حد تعد تلك الزيادة مرغوبة ؟ وان حدث ذلك اطلاقا ، فأى أنواعها يكون ؟ ونحو أية أهداف ينبغى توجيه التطور فى المستقبل ؟

أما فيما يتعلق بالسياسات الحالية نحو الفن ، فان من الواضح أنه يوجد فى الدول الاستبدادية قدر أكبر من التخطيط والرقابة ، منه فى أى نوع آخر من الحكم ، فتلك سياسة مقررة منظمة هناك ، على حين تنزع الدول المتحررة الى تجنب هذا الوضع باعتباره نظاما ضارا صارما ، ففى الدولة الاستبدادية تعد سياستها تلك نشاطا معترفا به تقوم به الحكومة المركزية ، سواء أتم مباشرة على يد السلطات الحكومية أو مؤتمرات الفنانين وما ماثلها • وهى ملزمة أن تتبع سياسة الحكومة على وجه الاجمال ، وبعض أنظمة الحكم الشيوعية والفاشية أشد صرامة فى هذه الناحية من بعضها الآخر ، على أنها كلها تغير سياساتها قليلا بين حين وآخر •

على أنه من ناحية أخرى ، من الخطأ الظن بأن الفنون ، حتى فى أشد الدول تحررا ، تنهج نهجا مستقلا خالصا لا يخضع لأى تخطيط اجتماعى أيا كان نوعه ، اذ الواقع أن الفارق انما ينحصر فى الدرجة ، فليس الاختيار هنا بين تخطيط كامل شامل أو لا تخطيط اطلاقا ، وانما مداره التفاوت زيادة ونقصانا بين الأنواع المختلفة من التخطيط الاجتماعى •

اذ يجرى فى الوقت الحاضر فى الدول المتحررة قدر من التخطيط يفوق ما يحس به النـــاس عامة • فان لم يتم الشيء الكثير منه على يد الهيئـات الحكومية فانه ليتم على يد الهيئات المشتركة الكبيرة : أى على يد موظفى تلك الهيئات ومستشاريها • وكثيرا ما يكون هؤلاء على اتصال وثيق بموظفى الدولة • فهم يشغلون منزلة وسطا بين الحكومة المركزية فى جانب وبين الفنان الفرد وراعيه فى الجانب الآخر • على أن سلطانهم محدود ، فان نفوذهم لا يعتمد على القــوانين أو الشرطة أو الجند بقـــدر اعتماده على الضغوط الاقتصادية والسيكولوجية • وتظهر الديمقراطيات فى الشـئون الثقافية ، فضلا عن الاقتصادية والسياسية كثيرا من دلائل الاتجاه نحـــو النزعة الجماعية والتباعد عن تقاليد مذهب اطـــلاق حرية العمل للناس (laissez faire) • وليس من الواقعيــة فى شيء ، تجـاهل النواحى غير الحكومية المتعلقة بالتخطيط والرقابة الاجتماعية ، التى كثيرا ما تكون أقوى نفوذا من الحكومات فى العمل على تحديد فنون الشعوب المتحررة •

وقد فحصنا فى فصـــل ســـابق بعض النظريات الأولى (الهنـدية والأوربية) المتعلقة بطريقة الرقابة على الاتجـاهات العاطفية لمشاهد عن طريق الفن • وهذا لا يعادل تماما الرقابة على الفن نفسه بواسطة الهيئات الاجتماعية لأغراض اجتماعية ، ولكن الأمرين مرتبطان باعتبارهما تطبيقات للمعالجة التقنوية للفن التى يعتبر فيها الفن وسيلة نفسانية اجتماعية لأهداف مرغوبة • وقد عرقل جميع هذه المحاولات حتى الساعة عدم وجود القدر الكافى من المعرفة السيكولوجية • وحدث فى الغرب فى بعض الأحيان أن عاقها أيضا رد الفعل الرومانتيكى المضاد لكل علم وكل تخطيط عقلانى فى الفن • وقد رأينا أيضا كيف زادت تلك العداوة تأججا وكان ذلك أولا ، بسلسلة الحروب والكوارث التى حدثت فى القرن العشرين والتى وجهت اللائمة فيها خطأ الى العلم ، وثانيا ، بالرفض التشاؤمى للاعتقاد فى التقدم ، وثالثا ، بربط الرقابة على الفن بالضغط الاستبدادى (للدول الاستبدادية)

فقد شاع « ربط الرقابة أو الضبط » « بالرقابة على الأفكار » على يد الدكتاتورين قضاء لمآربهم الجائرة .

وطبقا للتقاليد التحررية الرومانتيكية التي لا يزال لها سلطان قوى بلاد الغرب ، فانه من الأمور الضارة بالفن والثقافة أن يحاول أى فرد أو أية جماعة من الفنانين أو الخبراء مهما كانت درايتهم بالفنون ، توجيههما على امتداد خطوط محددة . فانهم يختلفون في الرأى اختلافا بالغا لا يتيح قيام سياسة اجتماعية متماسكة متينة ، تحظى بالرضاء الواسع من الناس ، وحتى لو أنهم اتفقوا ، وجب ألا يسمح لهم بالتصرف في الفن . فتكون النتيجة ـ طبقا لهذا الرأى ـ فناء الأصالة الخلاقة وتحويل الفن الى عملية ميكانيكية عقيمة . وحتى لو أمكن للمرء أن يكون على يقين من أن مثل هذه الرقابة هى غير سياسية اطلاقا وأنها تتم باخلاص تام من أجل صالح الفن ، فان الاحساس السائد هو أنه ما من أحد يعرف أحسن السبل لتطور الفن في المستقبل . فليترك الفن وشأنه فانه واجد لا محالة أفضل ما يسلكه من سبل مستهديا بطريقة المحاولة والخطأ . ومن الواضح أن هذه صورة حديثة لفلسفة حرية العمل Laissez-faire التى وضعها « آدم سميث » وغيره من الاقتصاديين التحرريين في القرن الثامن عشر ، فليترك صاحب المشروعات الخاصة الحر وشأنه ، فانه سيهتدى ، « وكأنما تقوده يد خفية » الى خدمة المجتمع على أحسن وجه . فمن لم يفعل ذلك أزالته المنافسة الحرة من الوجود ـ أى محاه ـ بعبارة أخرى ، الانتخاب الطبيعى ، كما كان أصحاب التطور يسمونه منذ نصف قرن . وهذا الاتجاه مترع بالتشاؤم حول قدرة العلم على اسداء المنفعة للفن وحول قدرة الانسان على توجيه مصيره الخاص بحكمة وفطنة . على أن بعض مؤيدى هذا الرأى يغالون في التفاؤل الى حد ما بقدرة الانتخاب الطبيعى أو التطور الأوتوماتيكى الأعمى على القيام بعملية أفضل . غير أن هناك آخرين لا يعلقون آمالا البتة على أى من هذين البديلين .

ولا يستطيع من يعتمدون على قيام التغير الثقافى آليا بالعمل لفائدة الفنون أن يستمدوا من التفكير العلمى الحديث ، الا قدرا قليلا من التثبت والضمان فى هذا المجال • فان حملات النقد التى شنت على نظرية التطور التى ظهرت فى القرن التاسع عشر ، والتى استعرضناها فى شيء من التفصيل ، أصرت أساسا على كثرة تنوع التغير الثقافى وعلى افتقاره الى أى خط واحد محدد حتمى للتقدم • ذلك أن التغير الثقافى السابق قد أنتج قدرا عظيما من التمايز والتغاير ، فأما التغير الحالى ، فانه على الرغم من الخصومة الناشبة بين كتلتين سياسيتين ومذهبيتين (ايديولوجيتين) كبيرتين ، يبدو أنه يزيد من التشابه الثقافى ، فى كل أرجاء الأرض فى نواح كثيرة • ولا شك فى أن احدى هذه الحالات هى الفن ، الفن الذى ينذر فيه التقارب والالتقاء السريع بين الكثير من التقاليد المحلية والقومية وتكوينها تيارا واحدا كبيرا ، بالاضافة الى سهولة الاتصال بين أجزاء العالم كله ، أقول ينذر بانتاج قدر من الاتساق والوحدة فى الأذواق والأساليب ، يتجاوز ماقد يتمناه معظم الأحرار ، وهذا يومىء الى أننا لو شئنا ضمان الحصول على قدر كاف من التنوع واللمسة الشخصية فى فن المستقبل ، وجب علينا التخطيط لذلك والعمل على بلوغه •

وتستقيم بعض الرقابة الاجتماعية على الفنون مع النزعات التحررية، شريطة أن تهدف أولا الى صيانة وزيادة حرية الفرد فى الشئون الثقافية ، وينطبق هذا على الفنان (المصمم أوالمنتج أو المنفذ أوالمؤدى للفن) والمستهلك كليهما ، فيستطيع الأول أن يكون حرا فى خلق الفن حسبما يهوى ، ويستطيع الثانى الحصول على نوع الفن الذى يريد فى نطاق حدود رحيبة يحددها المجتمع لأمته وصالحه الأساسى • على أن الطريقة لضمان هذه الحرية فى العصر الحالى ، ليست كما يعتقد الأحرار المتطرفون ، بكف الأيدى تماما عن المسألة بأكملها • فان قوى لا تحصى ـ منها المتغطرس ومنها الجشع ومنها حسن النية ولكنه ضحية للتضليل ـ تعمل على الدوام

على القضاء على هـذه الحـرية رويداً رويداً ، والى جانب ذلك فان الفن بحاجة الى دعم فعال مالى وغير مالى يتجاوز كثيرا ما يحصل عليه الآن فى السوق المفتوحة الحرة أو من محبى الخير والانسانية • وذلك ينطبق بوجه خاص على الأنواع التجريبية والصعبة ، وهى كثيرا ما تتطلب نفقات باهظة فى العمل والخامات والأدوات •

ويمكن أن تقر التحررية الذكيـة شيئا من التخطيط والرقابة على الفنون ، شريطة أن يتصفا بالتحديد الذاتى المقترن بالحذر والوضوح • وفى امكان الرقابة أن تكون الى حد كبير رقابة ذاتية تترك معظم القرارات بيد الفنانين أنفسهم وبيد غيرهم ممن ينشـطون فى ذلك الحقـل بوصفهم محترفين • وسيحتاج الأمر بالتأكيد الى تعاون أنواع أخرى من الخبراء ، وذلك نظرا لأن الفنانين كثيرا ما أعوزتهم المهارة أو الاهتمام فى التخطيط والتدبير الاجتماعى • وسوف يعارض هذا التخطيط المتطرفون من ذوى النزعة الفردية معارضة فعالة • ولكن الفنان ليس الشخص الوحيد المعنى بطبيعة الفن وماهيته • فالفن فى مجتمع حر لا يصنع بكليته تماما من أجل الفنانين ولا من أجل أية جماعة واحدة أو طبقة واحدة • أجل يستطيع الفنان ــ بل ينبغى له ــ أن يمسك بزمام القيادة ولكنه ليس مطلق التصرف والقدرة على البت فيما سيعمل وما ينشر وما سيؤدى ويمثل • ومن حق المستهلك أيضا أن يعلن عن رغباته ، وكذلك شأن المعلمين والآباء ودافعى الضرائب والهيئات الثقافية• هذا وان البت الديمقراطى فىالسياسة الاجتماعية فى مجال على مثل هذه الدرجة من الأهمية ، انما هو بالضرورة عمل تعاونى ينطوى على شىء من التراضى والتوفيق بين مختلف وجهات النظر • وليس معنى هذا ، بطبيعة الحال ، أن الجمهور العام هو الذى سيفصل فى المسائل التقنوية التى يفتقر فيها الى المعرفة اللازمة• فمن اليسير فى كل حقل تقنوى العثور على وسائل وطرق لمنح الخبراء المعترف بهم السلطات المؤقتة لاصدار مثل تلك القرارات ، مع الاحتفاظ بزمام الضبط النهائى بيد الجمهور •

ان الترابط الحالى الذى يشيع بين الرقابة على الفن وبين النظام الصارم الدكتاتورى شيء طبيعى بحت على ضوء التاريخ الحديث • ومن المؤكد أن الدكتاتورين والدول الاستبدادية ، أظهروا أكبر قدر من الميل الى ممارسة هذا النظام الصارم • ويقينا ان الأحرار لعلى حق فى التنديد بهذا النوع من الرقابة • على أن افتراض أن جميع أنواع الرقابة الاجتماعية فى الفنون ينبغى أن تكون من هذا النوع ، شيء لا يمكن تبريره • والفنون انما هى ـ وكانت على الدوام ـ قابلة للاستخدام لغايات حسنة أو سيئة • وذلك أمر يتوقف على نوع الشخص الذى يستخدمها وأى أنواع الفن يجرى انتاجه وكيف يتم استخدامه • والأصل فى الفنون أن تكون محايدة شأنها فى ذلك شأن الطاقة الذرية والأسلحة الحربية • وغنى عن البيان ، أن كل نوع من أنواع السلطة والقوة ، وكل تقدم مفاجيء ضخم فى التكنولوجيا قد استخدمها فى غايات عدوانية وتدميرية أقوام طبعوا على الشر ، وذلك مثل استخدام القلوع والأسلحة النارية على يد القراصنة • ولا تقوم استجابة الأذكياء المسالمين من الناس فى التنديد بهذه الوسائل المدمرة وتجنبها ، بل فى التأكد من أن استخدامها مقصور ـ جهد الطاقة ـ على النوع الصائب من الناس وعلى الغرض السليم ، أما رفض الأحرار جميع أنواع التحكم والرقابة فى مجال الفن ، فهو أشبه الأشياء برفض الأسلحة الذرية ، اذ كل ما فى الأمر هنا هو ترك الفرصة والميزة لآخرين شديدى اللهفة الى استخدامها •

وليس من الضرورى أن تجرى الرقابة الاجتماعية فى مجال الفن من أجل غايات سياسية أو اقتصادية • وليس من الضرورى أن تكون قسرية أو مفروضة من أعلى ، وليس من الضرورى أن تكون رقابة بيوريتانية متزمتة أو رجعية أو ذمامة ميالة للنقد • وفى الامكان القيام بها بالوسائل الديمقراطية : من البحث والمناقشة والقرارات الجماعية • وفى الامكان أن تكون متأنية وحذرة وتجريبية ومقصورة على مجالات فيها اتفاق أساسى واحتمال ضئيل للضرر • ولا شك أن هناك دائما خطرا من

أن يفلت زمام الرقابة وأن يتحـول الى ضـغط دكتـاتورى فى أيد غير صالحة • بيد أن هذا الخطر يوجد فى كل ناحية من نواحي المجتمع الحر • ولا بد للمرء منا أن يظل يقظا على الدوام للحفاظ على الحـريات الفردية الجوهرية وعلى حقوق الأقليـات ، بينما هو يحقق أيضـا مزايا الرقابة الاجتماعية المعتدلة •

فما الرقابة ؟ انها بالمعنى الاجمالى العريض تعنى « امتلاك سلطة على شيء » ، أى القدرة على توجيهه أو التـأثير فيه • وهى بهذا النعت ، شيء تمارسه جميع الكائنات الحية • فانها تتولى بطريقة آلية ذاتية (أوتوماتيكية) التحكم فى بعض أجزاء الطبيعة فى تناول الطعام وفى التنفس • ولكن البشر وحدهم ـ بل قلة منهم فحسب ـ هم الذين يفهمون لماذا وكيف تعمل هذه العمليات عملها ويحاولون توجيهها توجيها مقصودا هادفا على أساس من تلك المعرفة • ولكي يتحكم امرؤ فى طراز معين من الظاهرات ، لا يحتاج الأمر منه أن يفهمه أو أن يهدف فيـه الى أى هـدف واع • ففى امكان المجنون أو الطفل الصغير أن يضغط على زر كهربى ، أو أن يقدم السم أو أن يحدث انفجارا دون أن يتعمد ذلك كله• ويمكن أن يصنع الفن وأن يؤدى وأن يسـتخدم على يد أفراد لا يفهمـون تأثيراته المحتملة مع ترتب نتائج نافعة أو عواقب ضـارة وخيمـة على ذلك الاستخدام • ومنذ آلاف السنين ، والرقابة على الفن ، وعلى الفـكر البشرى والشـعور والأعمـال البشرية بوساطة الفن ، تمارس الى حد ما مقترنة بقدر ضئيل من الفهم أو القصد المتعمد فيما يتعلق بالأسباب والتـأثيرات السـيكولوجية المترتبة على ذلك • وقد تمكن الانسان ـ حتى وهو متأثر بنظريات خرافية خاطئـة ، حول مصادر الفن وعمليـاته ـ من القيـام بقـدر واف من الضبط المتقن للنحاتت والأصباغ والأصوات الموسيقية والكلمات والأذواق والروائح •

بل فى التكنولوجيا العلمية ذاتها يجيء الضبط فى كثير من الأحيان ، قبل الفهم الكامل• فتجرب الوسائل والطرائق مثل العقاقير المهدئة والعلاج

بالصدمات فى الطب النفسانى ، مع أقل قدر من الفهم للطريقة التى تعمل بها تلك الوسائل • وهذا يعد الى حـد ما ضربا من « المحاولة والخطأ » حيث يحاول المرء اختبار كثير من الوسائل ونبذها ، ولكنه لا ينطوى تماما على التخبط فى الظلمات نظرا لقيـامه على فهم عام للحـالة • فنحن على الدوام نجرب وسائل وطرائق جديدة فى الفنون ، ولا سيما فى مجـال التربية الفنية ، التى لا نسـتطيع التحقق مقـدما من نتائجها وتأثيراتها أو فهمها فهما تاما فيما بعد ، فان راقتنا النتـائج والتأثيرات واصلنـا استخدام الطريقة ، وحاولنا فى الوقت نفسه تعميق فهمنا للظاهرة بحيث نستمر فى تحقيق نتائج أخرى أكثر اشباعا لحاجاتنا • ويساعدنا العلم على التفهم كما يعين التقنوى منا أن يكون أكثر تأكدا من الحصول على النتائج المقصودة ، ويساعدنا العلم أيضا بتفسيره لنا النتائج المحتملة المتعددة ، والوسائل المؤدية الى تلك النتائج ، أن نقرر أيها نريد ، وأيها يسـتقيم وأهدافنا النهـائية الخلقية منها والجمالية والاجتماعية والفردية ، وهو لا يثبت أو يحاول أن يثبت ، أن أية مجموعة واحدة من الأهداف صائبة أو مرغوبة بشكل عام شامل فى جميع الأحوال •

وقد ظل الفن من ناحية منذ أزمان ما قبل التاريخ مسألة دافع وعرف وعادة ، وظل من ناحية أخرى مسألة ضبط عقلانى • فان نشاطاته وخططه وقراراته كانت فردية من ناحية واجتماعية من ناحية أخرى ، تتصرف فيها جماعات مثل العائلة والقبيلة الفردية والمدينـة والكنيسـة والامبراطورية ونقابات الحرف فى العصور الوسطى • وقد دأب الانسـان فى العصـور الحديثة يعمل على زيادة معارفه وتحكمه فى مواد الفن وعملياته ويستخدم منتجاته عن وعى من أجل أغراض اجتماعية مرغوبة ، ولم يكن الانسان يستطيع التوقف عن فعل ذلك ، ولو حاول • وليست الرقابة الاجتمـاعية الجزئية المحددة على الفن تجديدا جذريا يمكن تجنبه تجنبا تاما ولا تأجيله ، حتى يتمكن الجميع من الاتفاق على طرائقه ، وأهدافه ومداه •

ويتقبل الأحرار والمحافظون طواعية على السواء ، قدراً كبيرا من التخطيط والرقابة الاجتماعية فى محيط الفنون ومن أجلها • ولو أنه انعدم لأسف عليه الفنانون والجمهور معا • وما قوانين حفظ حقوق الطبع والنشر التى وضعت لحماية المؤلف والملحن الا مثالا من ذلك القبيل • وهذه القوانين ، شأن قوانين المرور ، لا تحاول أن ترشد الفن أى طريق يسلك ، والى أين يذهب ، بيد أنها تحاول أن تسهل على المرء الذهاب حيثما شاء أن يذهب وأن يواصل أى نوع من النشاط جدير بالتناول • وهى تطالب المرء بالتضحية بحريات صغيرة فى مقابل أخرى أكبر • وهى تحدد حق النشر والاصدار والبيع رغبة فى تشجيع الفن الخلاق الذى يعتبر ذا قيمة كبيرة لكل من الفنان والمجتمع • ومن المسلم به أن حماية بعض الحقوق تنطوى دائما على القضاء على غيرها وذلك مثل : حق المصالح الأنانية فى استغلال الفنان وخفض مستوى معيشته •

ويطالب المجتمع الفنان بأن يتنازل عن بعض الحقوق كذلك : كأن يمتنع عن كل بذاءة وقذف ، وعن التحريض على الفتن والشغب ، وعن مساعدة العدو فى زمن الحرب أو الخطر القومى العام ، وعن أن يوزع علنا مؤلفات تؤذى الاتجاهات الخلقية القوية عند الجماعات ذات النفوذ والسلطان • أما الى أى حد ينبغى لمجتمع حر أن يمضى فى هذا السبيل فتلك مسألة تثير الخلاف دائما ، حيث يميل بعض متطرفة الأحرار الى الغاء كل رقابة • على أن القوانين والتقاليد المتحررة تسلك سبيلا وسطا فى أنها تتخذ من الاجراءات ما يكفل ان حرية الكلام (القول) وما ماثلها من حريات لن تنقص نقصا تعسفيا ، الا على يد موظفين معينين تعيينا قانونيا ومستجيبين للرأى العام • وقد تناقصت ــ على الجملة ــ الرقابة الخلقية على الفن تناقصا مطردا فى السنوات الأخيرة ، بل لا تكاد توجد رقابة حيثما كانت الأعمال مقصورة على دراسة يقوم بها بالفنون •

وقوانين الرقابة هى سلبية ووقائية معا • والمجتمع الحر ، لا تكاد

تفرض فيه على الفنانين أية محاولة للقسر الايجابي ، كأن يطالبوا بخلق أو أداء أنواع الفن التي يحبها رجال الدولة أو الأحزاب التي في الحكم ذلك أنه في الجانب الايجابي ، تصمم السياسة الاجتماعية المتحررة (الحرة) أولا وقبل كل شيء لتكوين وتوطيد أحوال اجتماعية مواتيـــة للتربيـــة والانتاج الثقافي بوجه عام ، تاركة للذوق الفردي أن يختـــار مايريد في السوق المفتوحة .

وقد حاولت التربية الفنية أيضا وعلى نحو مطرد في السنوات الأخيرة أن تكون واسعة الأفق ملتزمة الحياد الى حـد كبير ، وذلك فيما تطلب من فنان المستقبل أن يفعله . فهي تشجع كل أنواع التعبير الشخصي الحر ، وبخاصة في ناحيتي التصـوير الملون والنحت ، تاركة للطالب أن يقـرر الخط الخاص الذي سيتبعه . والنتيجة النهائية هي نوع من انعدام التخطيط يجيء عن قصد وعمد ، أي تطور للوسـائل الفنيـة (التقنيات) التربوية يحرص على تجنب ومنع « فرض » أذواق المعلمين أو معايير الكبـار على الطالب وبخاصة الطفل الصغير . ولكن أظهرت الأيام أن التعبير الحر تماما والخلق التلقائي البحت ضرب من المحال . فكيف نستطيع أن نمنع الأطفال بمدينة حديثة من رؤية فن الكبار أو سماعه ؟ ولو فرض أننا أبعدناهم عن متاحف الفن وصالات الموسيقى السمفونية فانهم يرون ويسمعون مع ذلك في كل ناحية فنا شعبيا ، بل حتى منحطا ، في واجهـات المتاجـر ، وفي الصحف والمجلات والأفلام والاذاعة والتلفزيون . فكل ما سيتولد عن حبس فن البالغين الجاد عنهم ـ القديم منه والجديد ـ هو مجرد ترك المجال تماما للفن الشعبي الرائج لكي يكون للصغار مؤثرا ومكونا ينشأون عليه. ويقينا ان حث طالب الفـن على فعل كل ما يشـتهي فعله ، يعد في الواقع ضغطا عليه لكي يتجه نحو نوع معين من الانتاج الفني : هو نوع الانتاج القائم على التعبير الذاتي المباشر الفردي الاندفاعي . ان ذلك يعد انحرافا به عن دراسـة وممارسة أي أسـلوب سابق أو براعة فنية سالفة . فمتى أطرى الطالب أو زملاؤه في الصف لقيـامهم بنوع معين من العمـل مثل

التعبيرية المجردة ، ومتى عرضت أعمالهم ونالت اعجابا ، شجعهم ذلك على المضى فى نفس السبيل • وليس ذلك بالضرورة شيئا رديئا ، ولكنه خطوة نحو التوجيه الهادف ، سواء أكان ذلك عن قصد أم لم يكن •

وسيكون معنى الامتناع التام عن تقديم المساندة المؤسسة على الانتقاء لما نعتبره أفضل أشكال الفن هو فى الواقع ترك عملية الانتقاء والبقاء بأكملها رهنا بالذوق الشعبى العام فى تلك اللحظة المعينة • وكذلك سيكون هذا عودة من « الانتقاء » المصطنع الى الانتخاب الطبيعى والمنافسة التى لا يحكمها نظام • واذا نحن لم نقم بشىء فى سبيل تشجيع أى نوع خاص من الفن والفنان ، لشجعنا تلك الأنواع التى يمكنها أن تفوز بأقصى سهولة برضاء الجمهور العام أو رعاة الفن الأثرياء •

على أن الهيئات الثقافية ، فى مجتمع متحرر لا تمتنع عن القيام بانتقاء ناشط ومساندة فعالة لكل ما يعدونه أفضل الأنواع • فان أحدا لا يجادل جديا فى أنه ينبغى عليهم فعل ذلك • ومع التسليم بأن من المحال اثبات من أفضل الفنانين وما أفضل الأعمال الفنية ، فان الجمهور لا يبرح يعتمد الى حد كبير على اجماع الخبراء فى كل حقل وعلى حكم الخلف • ولا شك أن اختلاف الأذواق وتغيراتها من الأمور المسلمة • كما أن عنصر المنافسة لا يستبعد تماما وبخاصة بين الأعمال المعاصرة • ولكنه فى الواقع محدود• ومن ثم فان حكم الخبراء وموظفى الهيئات الفنية يؤخذ به الى حد كبير فى تقرير من هم كبار الفنانين فى الأجيال السابقة وأى أعمالهم أعظم أهمية • وكل هذه الأعمال تضم الى مناهج المدارس والجامعات والى مجموعات متاحف الفن ، وتدرج فى برامج حفلات الكونشرتو الموسيقية واسطوانات الحاكى (الفونوجراف) ، والى المكتبات ونشرات المراجع ، والبيانات : (الروايات) التاريخية لتكون قيد الدراسة والبحث ، وبذلك يخلق المجتمع بيئة محدودة محمية على نحو مصطنع تصان فيه طرز ونماذج منتقاة ويوصى بها ، ولم يكن الكثير منها بقادر على

الفوز برضا الجمهور ، على حين يكون لزاما على الطلبة دراستها أثناء مدة تحصيلهم لاحراز الدبلومات والدرجات الجامعية والوظائف ، ثم ان رأى الخبراء يؤخذ به أيضا فى الحكم على الأعمال التجريبيـة المعاصرة ، وهم بالبداهة لا يتفقـون اتفاقا تاما ، ولكن سرعان ما يتكون في كل مركـز رئيسى للفنون اجماع شبه اجمالى بين نقاد الطليعة واجماع آخر بين النقاد المحافظين ، ولرأيهم وزن كبير فى تحديد الصور التى ستشترى للمتاحف والبت فى الموسـيقى التى سـتعزف ، وأى الكتب ستنشر • ومع ذلك فان قدامى الأسـاتذة والفنـانين المعاصرين لا بد لهـم من التنافس على كسب رضاهم ، كما أن بعض الفنانين لا يبرحون يقصون باستمرار من الميدان ، ايثارا لغيرهم عليهم • ولكن متى رفع فنان وأعطى مكانا فى صف العظماء ، فان هذه الشهرة الفنية تعلو به فوق المركة ولو الى حين وبذا يكون معنى مواصلة انتقاء وتكريم أعمال معينة وفنانين معينين ، زيادة نفوذهم ، وتشجع صغار الفنانين على أن ينهجوا نهجهم • وحتى لو حاول هؤلاء الناشئون أن يرفضوا كل التقاليد وأن يتجنبوها ، فانهم ليتأثرون فى أحيان كثيرة بأسلوب غير مألوف للفن القديم أو الجديد أدخل حديثا •

ويؤلف الخبراء المحترفون فى مختلف الفنون بما فى ذلك الفنانون والنقـاد والعلمـاء والمدرسـون وموظفو الهيئـات التى تتلقى الهبـات ومستشاروها ، البارزون ، فئة ثانوية ترتبط فيما بينها ارتباطا ضعيفا ، داخل ثقافة عصرية متحررة • ورغم أنهم لا يتعرضون لأى قسر مباشر منتظم ، ويتمتعون الى حد ما بحرية التصرف المستقل ، فانهم ينزعون الى بث روح الجماعة (Esprit de corps) عن طريق المنظمات المتشابكة وما لهم من مكانة وأصدقاء فى المدن الكبرى • فلكثير منهم صلات وثيقة بالمكاتب الحكومية ذات الصلة بالتربية والثقافة ، فضلا عن الهيئـات التجارية والصناعية التى هى ـ أو يمكن أن تكون ـ مصدر العطاء والهبات للفنون وللتربية الفنية• وعلى الرغم من وجـود بعض التنافس أو الخلاف فان قادتهم فى جميع

المجالات يتجهون الى تحقيق أكبر قدر من الاتفاق حول السياسة والعمل على خطوط متماثلة .

وفي بعض الدول المتحررة كفرنسا مثلا ، تستخدم معونات الحكومة وأرصدتها الى حد كبير في تمويل الهيئات الثقافية : الجامعات وفرق الأوركسترا والمتاحف والمسارح ، وتبذل جهود لوقاية تلك الهيئات من كل تأثير سياسي مع تفاوت ما تحرزه تلك الجهود من نجاح ، وحتى الأقطار التي يكون فيها النشاط الحكومي في الفنون ضئيلا نسبيا كشأنه بالولايات المتحدة ، فانه في أغلب الأحيان نشاط يتجاوز ما يدركه الناس في العادة . ذلك أن موظفي الدولة على المستوى القومي أو الولاية أو المحلي ، يمنحون تفويضات للقيام بأعمال عامة بما في ذلك الفن . مثال ذلك النصب التذكارية ، والمباني ووسائل الترفيه لرجال الجيش والأسطول . ثم هم يمنحون اعفاءات من الضرائب للمؤسسات التربوية والثقافية ويديرون بعضها تحت الاشراف الحكومي المباشر . وهناك في الولايات المتحدة تخفيضات ضريبية تمنح للأفراد مقابل ما يقدمونه من هبات لتلك المؤسسات وما يوصون لها به من تركات . وقد أشرنا من قبل الى ما آلت اليه تلك المؤسسات من نفوذ متزايد وهي المعفاة من الضرائب والمغمورة بوفرة كبيرة بالأموال والأرصدة المتاحة لأن تكون هبات للفنانين الأفراد وللتربية الفنية . وتقدم أيضا المنح العلمية ومنح الأسفار ، كما تقدم المعونات لنشر الكتب القيمة والمجلات الفنية ونشر الأدب الجاد الذي لا يحتمل له فرصة نجاح بدون هذه الطريقة ، كذلك تطبع السيمفونيات الموسيقية الأصيلة وتؤدى على نفقة مؤسسة من تلك المؤسسات .

وتتجمع كل هذه النشاطات وغيرها : الحكومي منها والخاص ، والفردي والتابع للمؤسسات ، لتشكل برنامجا اجتماعيا متزايد الفعالية لتدعيم الفنون في الدول المتحررة . فان برنامجا كهذا يجنح حتما ، وسواء بقصد أو بغير قصد ، الى توجيه مسار الفنون الى حد ما . والواقع فعلا أنه

ليس هناك شيء اسمه الفن بوجه عام ولا الفنانون بوجه عام • ذلك أن المرء منا حين يحاول دعمهم وتشجيعهم ، انما يعمد بالضرورة الى أن يمنح تفضيله ومؤازرته لأنواع معينة تبدو له بالغة الجدارة بالمساندة • ومن ثم لا بد أن توزع الأموال على مؤسسات بعينها وأفراد بعينهم ، وعندئذ يقوم الوزن المتكتل للتفضيل والذوق والرغبة المطبوعة لطابع نظم تلك المؤسسات، بدور القوة الموجهة فى فن الديمقراطيات الحرة ، وهو دور يماثل دور الحكومات والمنظمات الواقعة تحت الاشراف والضبط الحكومى فى الدول الاستبدادية •

ولا ريب أن الفن لا ينطلق دائما الى حيث يوجهه الرسميون • ذلك أن المعونات المالية ليست كافية مطلقا لتوجيه أفضل الفنانين فى جيل ما ليمضى فى خط معين • فلا بد أنهم يريدون المضى الى ذلك الخط لأسباب أخرى • ولكن ما يجعلهم يريدون الاتجاه الى وجهة معينة لا يزال بعيدا عن أفهامنا وبعيدا عن أن يتهيأ لنا التحكم فيه بسهولة • فان مجرد تلميحة أو اشارة صغيرة الى ضغط سياسى أو تجارى أو من جانب المؤسسات فى مجتمع متحرر ، غالبا ما تكون وحدها كافية لاشعال نار التمرد بين صفوف الفنانين الثائرين ، وبذلك تضيف اضطرابا جديدا الى ما يطفح به تاريخ الفن من جدليات كثيرة • ومع ذلك فان القوى الاجتماعية الدائبة العمل ، أقوى من أن يستطيع مقاومتها بنجاح كبير أى انسان فيما عدا أقوى الأفراد وأشدهم مراسا • وان ما يبديه الفنانون من تلهف وغيرة فى الثقافات المتحررة على مقاومة كل نفوذ خارجى يساعد على كبح التحكم المركزى والمعونة المالية العامة الضخمة كليهما •

ومهما يكن من شيء فان التحكم فى الفن وفى الناس عن طريق الفن ، فى الدول الاستبدادية ليس أشد وأعظم مما عداه فحسب بل انه يفوق أيضا كل ما عداه من حيث سمته الجائرة التعسفية • فهو يقوم عادة على مبدأ يعتنق ويهتدى به ، مثل مبدأ ماركس ، وهناك مجال للحوار حول

أنواع معينة من تطبيقات ذلك المبدأ وتفسيراته ، شأن ما يجرى فيالسياسة السوفيتية حول « الواقعية الاشتراكية » • ولكن يندر أن تدور مناقشة صريحة وحرة حول المبادىء الأساسية متى أقرها الحزب صاحب السلطان•

على أن الدول الحرة ينتشر فيها الى جانب قدر أكبر من حرية الاختيار نوع آخر من التوجيه • وذلك التوجيه هو القرار التعسفى الذى يصدره الخبراء من رجال الدولة والمحكمون ولجان منح الجوائز ، ومن على شاكلتهم ، ممن بيدهم سلطة توجيه أرصدة مالية ضخمة واتاحة فرص عظيمة فى مجال الفنون ، بغير اضطرار الى الدفاع عنها أو تبريرها على أسس واضحة صريحة • ان الواقع أنه قلما اضطرت هيئة تحكيم فى معرض للفنون أو الموظف المنوط بالشراء فى متحف للفن ، الى الدفاع عن رأيه وحكمه أو حتى تفسيره للجمهور • ويمكن أن يصدق هذا القول نفسه على جوائز المؤلفات الموسيقية وعلى انتاج الأفلام والتمثيل فيها ، وعلى التفوق الأدبى وهكذا دواليك • وفى معظم الحالات لا يكون القضاة المحكمون مسئولين الا أمام موظفين آخرين أو أوصياء آخرين • ومن الميسور علينا أن ندرك أنهم لا يرغبون فى اثارة أى جدل عام • فهم فى بعض الأحيان يتوارون وراء عذر مريب هو « أن هذه الأشياء لا يمكن أن تصاغ فى كلمات » ، كما أنهم فى أحيان أخرى يلجئون الى عبارات مديح غامضة طنانة ليس بينها وبين النماذج التى يصدر الحكم عليها أية علاقة واضحة ولا تتصل بأية نظرية سليمة من نظريات القيمة •

هذا وكل محاولة تامة ومستفيضة لانعام النظر بعمق فيما يفضله المرء فى الفن من أشياء وتفسيرها والدفاع عنها تؤدى الى موضوع علم الجمال (الجماليات) وهى تؤدى فى علم الجمال ، الى نظرية القيمة (أكسيولوجيا Axiology) بوجه خاص ، وهى النظرية التى تعالج المبادىء العامة للنقد • فان المناقشات حول مستقبل الفن فى المجتمع البشرى تتطلب شيئا

من الفهم لمكانه في التطور الثقافي ـ في ماضيه وحاضره ـ وهو موضوع هذا الكتاب •

وقد وجه الماركسيون في السنوات الأخيرة الى هذه المسائل اهتماما أكبر وأكثر فاعلية مما وجهه علماء وموظفو الديمقراطيات الحرة • ويقدم المذهب الماركسي لمن يمكنهم أو ينبغي لهم أن يقبلوه ـ فلسفة واضحة وعملية ، تتولى ارشاد التخطيط الاجتماعي والتحكم في الفن • فأما الدول الحرة بوجه عام ، فان علم الجمال يؤخذ عندها مأخذا أقل جدية • فهو يعلم فيها عادة باعتباره مادة تخصصية بالغة التجريد ، بعيدة عن الفنون وعن شئون الادارة العملية • وفي ظن كثير من الأحرار أن النظرية الماركسية في تاريخ الفن والقيمة الجمالية ، تبدو مخطئة الى حد كبير وأسوأ من عدمها • ولكن لماذا لا تطور التحررية الغربية فلسفة الفن الخاصة بها حتى تصبح شيئا بناء وفعالا يقوم بدوره في الارشاد العملي للتقدم الفني ؟• وكان في وسع تلك التحررية الغربية بدلا من الخوض في الغايات والوسائل التي تعترض عليها ، أن تقدم بديلا منها نظرية أخرى تحظى بقبول أكثر •

٤ ـ القيمة ومسائلها

لقد عمدنا كما أشرنا في بداية هذا الكتاب الى أن نستبعد من نطاق بحثه كل ما يتعلق بالقيمة من مسائل • وكان السبب الرئيسي هو أن المشاكل الواقعية التي أثيرت في الجدل الذي دار طويلا حول التطورية الثقافية ، انما هي مشاكل معقدة بدرجة تستلزم دراسة مستفيضة • والمشاكل المتعلقة بالقيمة هي من الأهمية والصعوبة بمكان تحتاج فيه الى تأمل وبحث يجرى بنفس القدر من الحرص والعناية • وقد نشأ في الماضي قدر كبير من البلبلة والارتباك ، نتيجة لمحاولة معالجة الأمرين في وقت معا ، والبت في الحين نفسه ليس فقط فيما حدث ، وما يحدث ، وما قد يحدث ، بل وأيضا فيما ينبغي أن يحدث • على أنه لم يتهيأ لنا في هذا الكتاب الفصل بين الأمرين تماما ولكنه لم يمس مسائل القيمة الا لماما غير

أنها لا بد لها ان عاجلا أو آجلا أن تدرس وتفحص فى أية نظرية شاملة حول تاريخ الفن • ومن ثمة فربما كان من المفيد أن نختم حديثنا بكلمة موجزة عن بعض ما تبقى منها •

كانت أهم الحملات التى شنت على « تطورية » القرن التاسع عشر وهى النظرية التى حللناها فى الفصول السابقة ، تدور بوجه رئيسى حول حقائق القضية : أى حول هدم الاعتقاد بأن التطور الثقافى سار فى كل مكان على امتداد خط واحد بلا اختلاف ، ولا بد له أن يمضى فى ذلك السبيل مستقبلا • وهاجم كثير من النقاد المعارضين ذلك الاعتقاد المرتبط بالتطور والقائل بأن التطور يتزامن دائما مع التقدم ، فهما صنوان متلازمان وأنه يسير حتما نحو أشياء أفضل فى الفن وغيره من النواحى • وقد اتفقنا مع هذا النقد فى الرأى ، مضيفين اليه أنه لو قدر للتطور أن يكون تقدميا ، فلن تكون تلك النتيجة آلية (أوتوماتيكية) ، فلا بد من توكيده بالتفكير والجهد الاجتماعى • أما فيما يتعلق بمعنى التقدم فى الفن والثقافة : أى ما يشكل التحسن وبأية معايير يمكن أن يقاس فقد دار فيها خلاف أيضا مع مبدأ هربرت سبنسر • فهاجمه أصحاب المذهب الخارق للطبيعة والمادية ، من ذاهبين الى أنه مفرط فى نزعته اللذية (Hedonistic) حيث أنه كثيرا ما يركز التأكيد على المتعة والسعادة الزائدة باعتبارهما هدف التطور والغرض الرئيسى من الفن • وجرت عادة الكتابات العلمية حول التطور فى علم الأحياء (البيولوجيا) والبشريات (الانثروبولوجيا) وتاريخ الثقافة ، بتجنب تلك القضايا لما فيها من اسراف فى الموضوعية والتأملية • ولم تجرؤ الا قلة ضئيلة على التعبير عن مفاهيمهم عن التقدم ، وكذا عن التطور بكل من الحقلين ، العضوى والثقافى •

على أن قضايا القيمة ، لعبت على الجملة ، فى النقاش الدائر فى الآونة الأخيرة حول التطور دورا أصغر كثيرا من دور القضايا الواقعية البحتة ولم تضف الا القليل الى الصراع الدائم الناشب بين قلة ضئيلة من

وجهات النظر العالمية التقليدية والنظريات الفلسفية عن القيمة فى علمى الأخلاق والجمال • ومهما يكن مذهب القيم الذى يقبله المرء منا ، فانه يطبقه على مسألة أىّ تغيير فى الفن صالح وأى تغيير ردىء ، وماذا يكون أو لا يكون تغيرا نحو الأفضل • وهكذا ينزع أصحاب مذهب الخوارق الى النقض ، لا من قدر المتعة الحسية فحسب كهدف وقياس ، بل وأيضا من النزعة الحديثة فى الفن الى اهمال الموضوعات الدينية والصلوات الدينية • وهم يندّدون بتركيزه التأكيد على النــواحى اللا أخلاقيــة فى الحياة • وأصحاب مذهب خوارق الطبيعة الأكثر تطرفا ، يعتبرون معظم الفــن منذ عصر النهضة اضمحلالا فى القيمة ونكوصا جماليا وروحيا • وهم يرون أنه لا خير يرجى من أى تخطيط أو رقابة اجتماعية يصدر عن قادة الثقافة المادية المعاصرة • ومن الناحية الأخرى يعــود الانســانيون الطبيعيون الى ترديد مذهب القيم التقليدى لتلك الفلســفة ، وهو التــابع من أرســطو ولوكريتيوس وذلك بالنسبة الى المكتشفات الحديثــة التى توصل اليها علم التطور • وهم يعيــدون بمصطلحــات وصيغ عصرية ، تأكيد التصـــور الكلاسيكى للفن بوصفه وسيلة للحياة الطيبة على هذه الأرض ، أو فى أى كوكب يمكن للانسان وذراريه أن يســكنه • فكيف يتم تعريف الحياة الصالحة الطيبة على الأرض ؟ ان تلك بطبيعة الحال ، مســألة دائمة مزمنة فى حد ذاتها • هنا ترى الانسانيين وقد اتبعوا أبيقور فى تأكيده على ناحية الخبرة ، يعودون فيختلفــون معــه فى رفضهم قبول مفهوم المتعة ، بمعناه الضيق باعتبار أنه الخير الأسـمى summumbonum الكافى أو محك القيمة • وهم يصرون مع أرسطو على مفهوم أكثر تنوعا ينشد فيه تدريب وتطوير الشخصية بكاملها فى بيئة اجتمــاعية جنبا الى جنب مع استخدام الذكاء والجهد الناشط الفعال فى حل المشاكل الانسانية •

ويؤكد كثير من أصحاب المذهب الانسانى ما يمكن أن يكون للفن من دور عظيم ومتزايد فى التطور مستقبلا • وهكذا يمجد الســير جوليان هكســلى ، الذى نقلنا عنه بعض عباراته بوصفه من أشد دعاة مذهب التطور

الحالى طابعا فلسفيا ، الى ربط الفن بالعلم والدين بوصفه واحدا من من المجالات الرئيسية الثلاثة للنشاط الخلاق للانسان ، فهو يقول : « انها جميعا أشياء لا غنى عنها فى انجازه وتحقيقه الأعظم لامكاناته » (١)، ويستطرد قائلا : ان ممارسة الفنون يمكنها أن تلعب دورا هاما فى تطوير الشخصية ، فالفن انما هو — وينبغى أن يكون — لا مجرد التعبير الذاتى الذى الفنان ، ولا هو من ناحية أخرى مجرد أداة للدولة شأنه فى الاتحاد السوفيتى ، وانما « كلا العلم والفن يمدان أدوات ووسائل لفهم العالم ولتوصيل ذلك الفهم للغير » (مما له دلالته الهامة على أنه يتضمن تصورا تقنويا للفن ، أن هاكسلى يشير هكذا الى الفن على أنه أداة) • وهو يقول فى عبارة أخرى : « ان الوظيفة الجوهرية للفنون انما هى اقامة الدليل على ما فى العالم والخبرة البشرية من روعة وشدة تنوع ••• فمن واجبها أن تخلق الوسائل اللازمة للتعبير الفعال عن الخبرات وتوصيلها ، تلك الخبرات المعقدة المشحونة بالعواطف والانفعالات والتى لها قيمة فى عملية الانجاز البشرى » • ويميل انسانيون آخرون الى توكيد وظائف أخرى للفن تختلف عن هذه قليلا وهى واقعية وممكنة فى وقت واحد •

ان فى مثل هذه التقديرات العامة نقاط ابتداء لنظريات أخرى عن القيمة فى مضمار الفنون تتصل بالتطور الثقافى • فانها لما هى عليه من ايجاز وتجريد لا تحملنا الا قليلا فى داخل الموضوع ، أما فيما يتعلق بالتخطيط والضبط الاجتماعى فان أسئلة كثيرة أخرى تنشأ • ذلك أنه ليس يكفى من أجل نظرية متطورة للقيمة أن يقال ان الفن جملة ثمين القدر للحياة الصالحة الطيبة وللانجاز البشرى • وينبغى للمرء أن يصطنع قدرا أكبر من الانتقائية للبت فى كون أى أنواع الفن أفضل من غيرها ، ولمن تكون ، وفى ظل أية ظروف تكون • وأى الأنواع تستحق أعظم نصيب من التشجيع ؟ وما الذى يشكل التحسن فى الفن وبأى المعايير يمكن الحكم

(١) انظر ما كتبه جوليان هاكسلى بعنوان « المذهب الانسانى التطورى » وهو فصل فى كتابه (New Bottles for New Wine) (لندن ، ١٩٥٧) ص ٢٠٦ •

عليه ؟ وبأى نوع محدد من الطرق يمكن أن يكون الفن أفضل أو أسوأ ؟ وما هو ـ أو ما ينبغى أن يكون ـ التقدم الحق فى الفنون ؟

غير أنه لا ينتظر بطبيعة الحال أن يجاب بين يوم وليلة على مشكلات فلسفية كهذه ، كما أنه لا يجوز أن تنتظر حلول نهائية لها . فلا بد لكل عصر أن يستنبط حلولا جديدة نوعا ما على ضوء خبرته ونمطه الثقافى الخاص به . ويمكن للعلم أن يلقى عليها بعض الضوء ، وبخاصة فيما يتعلق بما يرتبط بها من معلومات وطرائق فنية (Techniques) فى البت، ولكن لا ينتظر منه أن يصنع القرارات النهائية ولا أن يؤسس معايير قاطعة وعامة للقيمة فى الفن .

ورغم ما تتصف به محاولة الاجابة عن هذه الأسئلة فى علم الجمال والنقد من أهمية لا شك فيها ، فان من حسن الحظ أنه لا ضرورة لارجاء العمل الاجتماعى حتى تحل تلك المسائل . فالمجتمع الحر الثرى لا يتعرض لأى خطر كبير ان هو تبنى فى أى وقت برنامجا معتدل النشاط والفعالية منطويا على قدر متزايد من الدعم لميدان الفن بأكمله . وحتى لو كان هذا فى الامكان ، فليس من الحكمة فى الوقت الحاضر البت مقدما فى أى أنواع الفن والفنان يستحق أكثر من غيره التشجيع فى المستقبل. فنحن لا نعرف الا أقل القليل عن الحقائق والقيم المتضمنة فى الأمر . ولن يكون من الحكمة فى المرحلة الحالية للتفكير فى علمى الأخلاق والجمال ، الالتزام تماما بأى سلم طبقى نظرى للقيم أو أى برنامج ثابت من الخطوات أو أية صيغة جامدة للتقدم فى الفنون . اذ ينبغى أن تكون مثل هذه الصيغ غير نهائية الى أقصى حد وخاضعة للتنقيح على ضوء الخبرة .

وفيما بين النقيضين ، الاهمال والتنظيم الصارم ، تستطيع السياسة الاجتماعية المتحررة نحو الفن أن تلتمس لها طريقا وسطا من التخطيط المرن ـ كما هو الحال فى التربية المتحررة الحديثة ـ الذى يتيح مجالا رحيبا للاختيار الفردى . ويمكنها أن تتحرك باصرار ولكن بحذر وبطء

من الانتخاب الطبيعي الأعمى الى الضبط الذاتي الذكي في مجال الفن وكذا في غيره من المجالات الأخرى •

ويتطلب التقدم والتطور على السواء كلا من التغاير (التمايز) واعادة التكامل اللذين يسيران معـــا جنبا الى جنب ويوازن أحـــدهما الآخر • ويستطيع المجتمع أن يرسم سبلا عامة من الدراسة المنظمة والتجريب ، تبشر بالوصول الى قيم واضحة وهامة لكل من يعنيهم الأمر ، بينما تتيح لكل من يعمل في هذه الحقول فرصة المبـــادرة الرئيســـية في البت في الاتجاهات والغايات والوسائل المحددة النوع •

وليس من حق أي جيل ولا من سلطته أن يورط الأجيال التـالية في أية سياسة جدلية حددت من قبل تحديدا دقيقا • ولكن يمكن كل جيل أن يزود خلفاءه بميراث راسخ من المعرفة والمهارات والمنتجات والمثل العليا لكي يشيدوا فوقه ، وفي وسعه بل يجب عليه ـ بينما هو يلفت النظر الى ما يعتبره الخط المؤدي الى أعظم تقدم ـ أن يترك جمـــيع القرارات لحكمة من سيتولون في زمانهم زمام مصير البشرية ولرؤيتهم الخلاقة •

ويوجد في الميراث النامي للشعوب الديمقراطية ، رصيد لا يقوم بثمن : هو سجل تجارب تلك الشعوب في التوجيه الذاتي الجمعي • وتشمل تلك التجارب الوقوع فيما لا حصر له من الأخطاء التي منها ما هو فادح الثمن • وقد ضاعف تزايد القوة من خطر الوقوع في الأخطاء الجالبـة للكوارث • والحق أنه يزعجنا ويقلق بالنا التفكير فيما قد يحدث لو وقع زمام الميراث البشري الفيزيائي أو مصير الفن والعلم ككل في أيدي من لا يصلحون أي في أيدي مجرمين أو متعصبين حسنى النية كبعض من قبضوا على سلطة استبدادية في الماضي •

هذه هي أخطار حقيقية ، كما أنها تقتضي جانبا كبيرا من الحيطة • بيد أن الحيطة ليست الفضيلة الوحيدة ، وكما أوضح « أرسطوطاليس »

يمكن أن تدفع الحيطة الى حد التطرف • وكان قرار أمم كثيرة بالاتجاه الى الحكم الذاتى الديمقراطى ، مخاطرة جريئة فى حد ذاته • وكما هو شأن الحكومات التمثيلية النيابية وكذلك الحال فى الفن وجميع المجالات الأخرى للثقافة ، لا يمكن أن نأمل فى أن تتوخى الحكمة فى تدبير شئون البشر ، الا عن طريق قرارات جماعية والتعرض للأخطار والتعلم من التجارب •

٥ ـ الخلاصـــة

قد ظهر أن القدرة الخلاقة العالية فى الفنون وغيرها من الحقول الثقافية ، تحدث على صورة انبجاسات غير منتظمة ، فى جماعات اجتماعية معينة فى أوقات معينة • وكثيرا ما يحدث أن عبـــاقرة فى حقول كثـيرة يظهرون فى نفس المكان والزمان تقريبا • وهذا من شأنه أن يثير مسألة أخرى من مسائل العلية : ما الذى يجعل هذه الانبجاسات الخلاقة تحدث؟ ومتى تفعل ذلك وأين ؟

وليست القدرة على الخلق والابداع استثنائية الى الحد الذى كان يظن يوما ما ، غير أنها يقينا متفاوتة فى التوزيع التاريخى • ولكى يتيسر للمرء أن يفسر ظهورها ينبغى أن يكون ذا قدرة على اكتشاف العـوامل العلية أو المجموعات المركبة منها ، التى تعمل بقوة غير مألوفة فى أزمان وأماكن معينة • ولا شك أنه لا النظرية التطورية ولا نظرية الدور ولا النظرية الماركسية ولا أية نظرية حاليـة أخـرى فى التـاريخ ، بكافيـة لتفسير الحقائق • ويبدو أن معالجة الموضوع بطريقة تعددية مع تشـديد التوكيد على العوامل البيئية ، تعد معقولة جدا فى الوقت الحاضر •

وربما تمكن البحث التجريبى من اماطة اللثام عن طرز من الأحداث والظروف ، ترتبط ارتباطا له مغزاه وأهميته بالقدرة الخلاقة العالية• فان العوامل البيئية والوراثية كليهما جديرة بالدراسة والتأمل والبحث • وليس

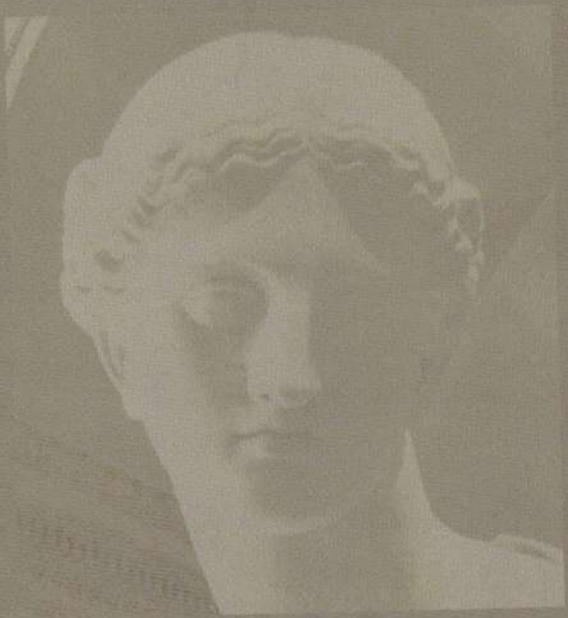
حتما أن تدل النظريات التى تؤكد الوراثة على عـــدم المساواة السلالية الفطرية ، وبعض العلماء يقولون ان الاختلاط الســـلالى يوائم القدرة الخلاقة • على أنه ينبغى أيضا أن نأخذ فى الاعتبار التغذية والصحة والرخاء الاقتصادى والنفوذ السياسى • وليس هناك نوع واحـــد بعينه من النظم الاجتماعية يعد ضروريا ولازما لظهور القدرة الخلاقة حيث يمكن لظروف اجتماعية وثقافية معينة أن تكون مواتية للقدرة على الخلق والابداع فى أحد أنواع الفن وتكون مثبطة فى أنواع أخرى • ويبدو أنه يجدر بنا اجراء التجارب على بعض طرائق تشجيعها المرجوة النتائج الى أقصى حد •

ويكشف تاريخ التطور البشرى وقبل البشرى عن احلال تدريجى للتغير الثقافى محل التغير العضوى ، والاختيار الصناعى « أو الهادف محل الانتخاب الطبيعى » • ولا تزال هذه النزعة متواصلة فى الفن وغيره من الحقول الثقافية : على أن الفن لا يزال عرضة للانتخاب الطبيعى الجزئى عن طريق المنافسة الحرة على استحسان الجمهور ، واقباله ، على أن نمو التخطيط الاجتماعى بوجه عام ينزع الى أن يشمل الفنون • وهذا التخطيط كثيرا ما يرتبط بفرض نظام صارم ، ومن ثمة يقاومه الأحرار •

ومع ذلك فان التخطيط الاجتماعى فى الفنون ، ومن أجلها ومعها ، لا يستتبع بالضرورة أن يكون مخصصا لغـــايات سياســـية أو أســاليب ديكتاتورية • وهو ينمو تلقائيا فى الأقطار الحرة عن طريق الهيئـــات الديمقراطية المشرفة والمعونات والرقابة الحكومية • وان ازدياد المعـــرفة بآثار الفن السيكولوجية والاجتماعية ليرجح حدوث توسع أبعد مدى فى مجال التخطيط الاجتماعى •

ويتسق قدر من هذا التخطيط مع المثل العليا التحررية (الليبرالية)، وليس حتما أن يكون ضارا بالفن والثقافة ، بل يمكن أن تتجلى فيه عناية بالتحديد الذاتى ، وأن يكون مخصصا الى حـد كبير لتشـــجيع الابداع المتعدد الأشكال والمتسـة فى الفنون • وبدلا من أن تحـــاول المجتمعات

الديمقراطية مقاومة النزعة القوية نحو رقابة اجتماعيـــة هادفة الى الفن والثقافة ، فانه يمكنها (أى المجتمعات) أن تدبر فى عنـــاية أكثر كيف يمكن أن تكون الرقابة موجهة نحو تحقيق أفضل مايتاح من غايات ، على حين تفادى الضرر الذى كثيرا ما يقترن بسوء استخدامها ، وهـذا يثير تساؤلات عن القيم الجمالية والأخلاقية ، وهى تساؤلات تقع خارج مجال هذا الكتاب .



www.gocp.gov.eg

تصميم الغلاف: فكرى يونس